الالتفات البصري

بلاغة الشكل في الشعر العربي الجديد

خالد الأنشاصي

الالتفات البصري
بلاغة الشكل في الشعر العربي الجديد / دراسة نقدية
خالد الأنشاصي
الطبعة الأولى ، ٢٠٠٨ .

OKTOB NET

دار اكتب للنشر والتوزيع
القاهرة ، اش المعهد الديني ، المرج
هاتف : ٠٢٢٤٤٠٥٠٤٧
موبايل : ٠١٢٩٢٥١٥٩٢ - ٠١٨٢٣٦٣٠٣٥
E – mail : dar_oktob@gawab.com
المدير العام :
يحيى هاشم
تصميم الغلاف :
حاتم عرفة
رقم الإيداع : ٢٠٠٨/١٦٥٠١
I.S.B.N:978-977-6297-3-16
ردمك : ٧-١١٧٩-٠٠-٦٠٣-٩٧٨

الالتفات البصري

بلاغة الشكل في الشعر العربي الجديد

دراسة نقدية

خالد الأنشاصي

الطبعة الأولى

٢٠٠٨

اكتب

دار اكتب للنشر والتوزيع



إهداء

إلى:

روح أستاذ الأساتذة:

الدكتور: عز الدين إسماعيل

دعاءً بالرحمة والمغفرة

إلى:

العالم الجليل:

الدكتور: عاطف جودة نصر

عرفاناً وامتناناً

إلى:

الحبيبة التي طالما أشعلت قناديل الروح

في سبيل إنجاز هذه الدراسة

نجوى عوض أحمد



مقدمة

إنّ الحمد لله، نحمده ونستعينه ونستغفره، ونعوذ بالله من شرور أنفسنا ومن سيئات أعمالنا، من يهده الله فلا مضل له، ومن يضلل فلا هادي له، وأشهد أن لا إله إلاّ الله وحده لا شريك له،وأشهد أن محمداً عبده ورسوله، صلوات الله وسلامه عليه وعلى آله وصحبه، وبعد:

فقد ارتأى البلاغيون أن الالتفات ظاهرة بلاغية تمثل إحدى ظواهر الانحراف في مستويات الأداء اللغوي، ذلك الانحراف الذي يتجلى بصفة خاصة في التبادل الخطابي على مستوى الضمائر.

وقد حصر البلاغيون الالتفات،أو ما اصطُلح على تسميته بـــ"الانحراف الخطابي" في الانتقال من الغياب إلى الحضور،والعكس،والانتقال من المفرد إلى المثنى والجمع، والعكس، والانتقال من الماضي إلى المستقبل، والعكس.

وفي خطوة مهمة سعت - بقصد أو بغير قصد - إلى توسيع مصطلح الالتفات،ارتأى بعض البلاغيين أن من الالتفات -أيضاً- الانتقال من خطاب المفرد إلى المثنى أو

الجمع،والعكس، وكذلك العدول عن الماضي إلى المضارع أو الأمر،والعكس. كما عدَّ بعض البلاغيين الانتقال من الفعل إلى الاسم أو العكس التفاتاً. وكل ذلك يعني أن الالتفات لم يكن مصطلحاً جامداً أو ضيقاً أو عصياً على التطوير والتوسيع في نظر البلاغيين الأوائل.

وحينما تتخذ هذه الدراسة من الالتفات بمعناه البلاغي الموروث سبيلاً إلى دراسة بنى الانحراف المتعددة في الشعر العربي الجديد، فإنها تسعى بذلك إلى توسيع الدلالة الاصطلاحية للالتفات، بحيث يستوعب بنى الانحراف المستحدثة في هذا الشعر، وذلك من خلال الوقوف على مثل هذه البنى بالتفسير والتأويل، واستجلاء دلالاتها شكلاً ومضموناً. والدراسة على هذا النحو تسعى إلى دراسة الشعر العربي الجديد – بلاغياً – في إطار ما أنتجه هذا الشعر من دلالات، تماماً كما دُرس القرآن الكريم والشعر القديم في هذا الإطار البلاغي، كما تسعى إلى توسيع مصطلح الالتفات باقتراح مستويات جديدة له، وكل ذلك في سبيل التأسيس لنظرية بلاغية جديدة اصطلحنا على تسميتها بنظرية "الالتفات البصري"، باعتبار أن هذه النظرية ينتجها الشكل الكتابي في الشعر العربي الجديد، وما يتولد عنه من عدول بصري ينبغي أن يكون له دلالته

البلاغية، باعتبار أن هذا العدول البصري يسهم إسهاماً أساسياً في إنتاج المعنى، كما أن فيه أيضاً ما في الالتفات القديم من ميزات وفوائد، ولكنها تتم عبر البصر لا السمع.

وانطلاقاً من ذلك تناولنا في هذه الدراسة مستويات التبادل الخطابي التي وقف عليها البلاغيون الأوائل، وطبقنا هذه المستويات على الشعر العربي الجديد، محاولين في الوقت نفسه استجلاء المعنى والدلالة لكل حالة شعرية على حدة، فضلاً عن استحداث عدد من المستويات الجديدة التي تنضاف إلى مستويات الالتفات التي أقرها البلاغيون الأوائل، مما يزيد مصطلح الالتفات في مفهومه القديم ثراء واتساعاً من ناحية، ومن ناحية أخرى، وعلى الجانب التطبيقي، يكون لهذه الدراسة فضل الجمع بين النماذج والأمثلة القديمة والنصوص الشعرية الجديدة التي تُطبّق عليها ظاهرة الالتفات بمعناه الموروث لأول مرة.

وفي إطار السعي أيضاً للتأسيس لنظرية الالتفات البصري، وقفنا – بإيجاز – على مراحل تطور الشكل الكتابي في الشعر العربي،مثل كسر العمود الشعري، والاتجاه نحو الكتابة السطرية، وكسر البحر الشعري وتعدده داخل القصيدة الواحدة، وتجاوز الأوزان كمحاولة

لإنتاج نص شعري لا يلتزم بأي من أسس الشعر العربي الموروث وقواعده، وبحوره، إلى أن كان الخروج على نمط الكتابة السطرية، واللجوء إلى كتابة القصيدة بأشكال مختلفة، وذلك الملمح – تحديداً – هو الذي تتشكل من خلاله نظرية "الالتفات البصري".

وقياساً على أن البلاغيين الأوائل رأوا أن الانتقال من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول يضفي على الكلام جمالاً بلاغياً، يتمثل في ما ينتجه هذا الالتفات أو العدول، من تطريبٍ واستمالةٍ وتنشيطٍ للذهن ومزيدٍ من الإصغاء من جانب المتلقي، فقد رأينا أن العدول عن السطر الشعري المعتاد إلى انحرافات شكلية أخرى تتآزر لبناء الصورة الشعرية، يلفت المتلقي لفتاً، ويدفعه دفعاً لاستجلاء دلالات ذلك الانحراف الشكلي، والوقوف على إسهاماته البلاغية في خلق ورعاية جماليات أخرى، يفصح عنها كل شكل حسب السياق الوارد فيه.

وهنا تتجلى أهمية عرضنا الأول لمفهوم الالتفات القديم ومستوياته وفائدته البلاغية، كأساس ينبني عليه ذلك القياس،غير أن الالتفات من خلال مستوياته القديمة المتمثلة في الضمائر أو الأفعال أو العدد، يؤدي وظائفه البلاغية عبر السمع، بينما العدول من شكل في الكتابة إلى

شكل آخر مغاير للأول يؤدي وظائفه البلاغية عبر البصر.

وهنا نشير إلى مسألة في غاية الأهمية، وهي أن المصطلحات التي يستخدمها النقد الحديث مثل الانزياح، والانحراف، والتجاوز، والانتهاك وخيبة التوقع والانتظار...،- إلى آخر هذه المصطلحات التي أحصى منها الدكتور عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوب والأسلوبية" اثني عشر واحداً، يمكن أن تمتد إلى ثماني عشرة، كما يرى بعض الباحثين[١] - للتعبير عن ظاهرة أسلوبية تتفق في الأساس الذي تنبني عليه مع الأساس المعتبر في العدول بمفهومه البلاغي القديم، من شأنها أن تحصر الالتفات في مفهومه القديم وتسد عليه أبواب التوسع والتطور، حتى يصبح مجرد إشارات عابرة في بطون الكتب التراثية، على الرغم من كونه أجل علوم البلاغة وأمير جنودها، والواسطة في قلائدها وعقودها، كما يقول العلوي[٢]. ومن ثم فقد كان سعي هذه الدراسة

---

[١] د. نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٧م، ص ٩١.

[٢] الإمام يحيى بن حمزة العلوي اليمني، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم وحقائق الإعجاز، ج ٢ طبعة دار الكتب الخديوية ١٩١٤م ص ١٣١.

إلى إحياء مصطلح الالتفات في مفهومه القديم خطوةً تأسيسية مهمة في إطار سعينا لاتساعات أخرى نتج عنها نظرية "الالتفات البصري".

ومن البديهي أنه مادامت هناك صور ارتأى البلاغيون القدماء أنها التفات تأسيساً على الانتقال الحادث فيها من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر، فليس ثمة ما يحول دون إدراج صور أخرى، حتى وإن لم يقل بها القدماء، قياساً على إدراج بعضهم صوراً تفتقد شرط الالتفات الذي أقره بعضهم.

ولكن ليس معنى ذلك أننا نسعى لتوسيع مصطلح الالتفات بحيث يشمل كل ما يعد خروجاً عن المألوف؛ لأن في ذلك إجحافاً بالمصطلحات والصور البلاغية الأخرى، وهدماً لبعضها من ناحية، ومن ناحية أخرى أننا بذلك نكون قد نحينا الالتفات عن مفهومه في التراث البلاغي، من حيث أردنا إحياءه من جديد، ومن ثم فإن الصور التي نرى انضواءها تحت مسمى "العدول" هي تلك الصور التي لم تشملها المصطلحات القديمة ولا الحديثة، مثل الصور التي نؤسس عليها رؤيتنا للالتفات الشكلي أو ما أسميناه بـ"الالتفات البصري".

والحقيقة أن هذه النظرية البلاغية التي نسعى للتأسيس

لها، تعود فكرتها إلى عام ٢٠٠٠م حينما قمنا بتسجيلها في كلية الآداب بجامعة عين شمس لنيل درجة الماجستير، وتفضل بالإشراف عليها أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل (رحمه الله)، وأستاذنا الدكتور عاطف جودة نصر (حفظه الله)، ولكننا رأينا أن نطبع خلاصتها في هذا الكتاب، حفظاً للحقوق الفكرية، وإسهاماً بهذا الجهد البحثي في إحياء مصطلح "الالتفات البلاغي" القديم، وتقديم رؤية تأسيسية لنظرية "الالتفات البصري"، عسى أن يأتي من الباحثين من يُعنى بهذه النظرية، ويسعى إلى تطويرها.

ويبقى أننا بدأنا، واجتهدنا قدر استطاعتنا، فإن أصبنا فبفضل من الله تعالى، ثم بفضل أساتذتنا، وإن لم نصب فمن أنفسنا، "وما أوتيتم من العلم إلاّ قليلا".

والله من وراء القصد،،،

خالد الأنشاصي
المملكة العربية السعودية
أبها - في ٢٢/ ٢/ ٢٠٠٨



تمهيد

تُجمِع المعاجم العربية والمصادر البلاغية على أن الالتفات افتعال من مادة "لـ ـفـ ـت". والتفت إليه، وتلفت، ومن المجاز لفته عن رأيه: صَرفه، وفلان يرسل الكلام على عواهنه لا يبالي كيف جاء[1]. والمعنى أنه يقرؤه من غير رويّة ولا تبصّر وتعمّد للمأمور به غير مبالٍ بمتلوّه كيف جاء، وتلفت إلى الشيء والتفت إليه: صرف وجهه إليه، ولفته يلفته لفتاً: لواه على غير جهته[2].

ويعني الالتفات في اصطلاح البلاغيين: "الانتقال من ضمير إلى آخر، أو العدول عن أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول، وهو نقل معنوي لا لفظي، وشرطه أن يكون الضميرُ في المنتقَل إليه عائداً في نفس الأمر على الملتفَت عنه"[3].

وحقيقة الالتفات - كما يقول ابن الأثير - "مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يُقبل بوجهه تـارة كذا وتارة كذا، وكذلك هذا النوع من الكلام خاصة لأنـه ينتقل من صيغة إلى صيغة"[4].

وهذا يعني أن القدماء عرضوا لظاهرة الالتفات بوصفها أمراً يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمتلقي؛ وبهذا المعنى

فإن الالتفات يعادل الانحراف أو الانزياح في الدراسات الأسلوبية الحديثة، حيث يرى ريفاتير أن الانحراف "حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ...، وأنه انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه" (٥). وهنا ينبغي أن نشير إلى أن المتلقي المعني – هنا – هو المتلقي المستمع وليس القارئ أو الرائي، إذ كان الأدب وخاصة الشعر يعتمد اعتماداً كلياً على المشافهة، ومن ثم فلم يكن للشاعر – حتى إن أراد – أن يعمد إلى استثمار الشكل الكتابي؛ إذ يصبح حينئذ بلا جدوى، فضلاً عن أن القيود التي كانت مفروضة على القصيدة العربية من حيث الشكل لم تكن لتسمح بأي شكل من أشكال الاختراق أو الانحراف عن السياق المتبع، أو النظام المألوف.

فالالتفات في الموروث البلاغي – إذن – كان يُعنى بالمتلقي المستمع، ومن ثم اختلفت التنبيهات إلى مواضعه بحسب ما تشعر به الأذن من انتقال من أسلوب إلى أسلوب آخر في الكلام. فقد رُوي عن اسحق الموصلي أنه قال: قال لي الأصمعي: أتعرف التفات جرير؟ قلت: ما هو؟ فأنشدني:

أتنسى إذْ تودعنا سليمى بعود بشامة؟ سُقِيَ البشامُ

أما تراه مقبلاً على شعره إذ التفت إلى البشام فدعا له(٦)

فإذا ما علمنا أن الأصمعي (ت ٢١٥هـ) وهو أول من اقترح للالتفات اسمه الاصطلاحي، قد فهمه على هذا النحو، أدركنا أنه كان يعني بالالتفات ما جاء في المعنى اللغوي له، لا المعنى الذي أقره البلاغيون، وهو ما أشار إليه الدكتور محمد عبد المطلب في تعليقه على الشاهد الذي أورده الأصمعي بقوله: "إن هذا الشاهد يدل على أن فهم الأصمعي للالتفات قريب من المعنى اللغوي للكلمة، لأن شرط الالتفات عند البلاغيين لا يتحقق في البيت، إذ المخاطَب فيه ليس واحداً"[٧].

غير أن رؤية الأصمعي للالتفات على هذا النحو من عدم الالتزام بالشرط الذي ورد في اصطلاح البلاغيين بقولهم: "وشرطه أن يكون الضمير في المنتقَل إليه عائداً في نفس الأمر على الملتفَت عنه"، ربما تفصح عن سعة أفق الأصمعي في فهم الالتفات، إذ تؤكد الاختلافات بين البلاغيين حول هذا المصطلح أن رؤية الأصمعي كانت أشمل وأعم وأجدر بالتطبيق.

فبينما يُعدّ ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) الالتفات من محاسن الكلام وبديعه، ويعرّفه بقوله: "الالتفات هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف

عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"[٨]، نجد قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) يُعدُّه من نعوت المعاني، ويُعرِّفه بقوله: "الالتفات أن يكون الشاعرُ آخذاً في معنى فكأنه يعترضه إما شكٌّ فيه أو ظنٌّ بأن راداً يردُّ عليه قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً إلى ما قدمه، بمعنى يلتــفت إليه بعد فراغه، فإما يذكر سببه أو يُجلِي الشك فيه"[٩].

وهنا نلاحظ أن وجود الضمير – كشرط لتحقيق الالتفات كما جاء في اصطلاح البلاغيين – لم يعد ضرورياً لتحقيق الالتفات؛ بل إن مجرد الانصراف عن معنى إلى آخر يُعدُّه ابن المعتز التفاتاً، وهو رأي أقرب ما يكون إلى رأي الأصمعي.

ومن يقارن مفهوم الالتفات عند ابن المعتز وقدامة بمفهومه عند غيرهما من أمثال أبي هلال العسكري، وابن رشيق، وفخر الدين الرازي والسكاكي، يجد أن منهم من يستوحي مفهوم الالتفات عند ابن المعتز أو قدامة، ومنهم من يخلط بين هذا الفن البديعي والاعتراض[١٠].

وينقل ابن رشيق في تعريفه عن قدامة وابن المعتز قائلاً: وهو الاعتراض عند قوم، وسماه آخرون الاستدراك، حكاه قدامة، وسبيله أن يكون الشاعر آخذا في

معنى، ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يُخلّ في شيء مما يشدّ الأول، كقول كثير:

لو ان(١١) الباخلين وأنت منهم   رأوكِ تعلموا منكِ المطالا

فقوله: وأنت منهم، اعتراض كلام في كلام، قال ذلك ابن المعتز، وجعله باباً على حدته بعد باب الالتفات وسائر الناس يجمع بينهما.

ويورد ابن رشيق قول عوف بن محلم لعبد الله بن طاهر:

إن الثمانينَ – وبلغتها –   قد أحوجت سمعي إلى ترجمان

ويعلق عليه بقوله: فقوله "وبلغتها" التفات، وقد عده جماعة من الناس تتميماً، والالتفات أشكل وأولى بمعناه. ثم يفرق بين الالتفات والاستطراد قائلا: "ومنزلة الالتفات في وسط البيت كمنزلة الاستطراد في آخر البيت، وإن كان ضده في التحصيل، لأن الالتفات تأتي به عفواً وانتهازاً، ولم يكن لك في خلد فتقطع له كلامك، ثم تصله بعد إن شئت، والاستطراد تقصده في نفسك، وأنت تحيد عنه في لفظك حتى تصل به كلامك عند انقطاع آخره، أو تلقيه إلقاء وتعود إلى ما كنت فيه"(١٢).

وقد اشتهر في تحديد الالتفات مذهبان: مذهب

الجمهور، ومذهب السكاكي. والمشهور عند الجمهور أن الالتفات هو "التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة بعد التعبير عنه بطريق آخر منها، والطرق الثلاثة هي التكلم والخطاب والغيبة"[١٣].

ويجب فيه أيضاً أن يكون التعبير الثاني على خلاف ما يقتضيه ظاهر السياق وإن كان موافقاً لظاهر المقام، فلا يُعَدُّ منه الخطاب الثاني في قوله تعالى "إياك نعبد وإياك نستعين"، وإنما حصل الالتفات بالأول فقط وجرى الثاني على سياقه[١٤].

ويتضح من قولهم: "بعد التعبير عنه بطريق آخر منها"، أن الالتفات لا يكون في أول الكلام سواء وافق مقتضى الظاهر أو خالفه، "فقول القائل وهو يعني نفسه: ويحك ما فعلت وما صنعت، ليس التفاتاً عند الجمهور، وإن كان مقتضى الظاهر أن يقول: ويحي ما فعلت وما صنعت، ومثل هذا كثير في الشعر وخاصة في مطالع القصائد"[١٥].

أما السكاكي فيعني الالتفات عنده أن يُعَبَّرَ بطريق من هذه الطرق عما عُبِّرَ عنه بغيره، أو كان مقتضى الظاهر أن يُعَبَّرَ عنه بغيره، ومن ثم يُعَدُّ قول القائل: ويحك ما فعلت وما صنعت، التفاتاً لدى السكاكي لأنه - أي القائل

- عبَّر عن المتكلم بطريق المخاطب وكان مقتضى الظاهر أن يُعبّر عنه بطريق المتكلم[16].

ولكن مقتضى الظاهر لا يعني يقيناً أن القائل "ويحك ما صنعت وما فعلت" يعني نفسه، وإنما ينبغي أن يعد هذا التفاتاً - في رأينا - إذا أكد السياق أن القائل "ويحك ما صنعت وما فعلت" يعني نفسه لا غيره، وهنا يتجلى دور المتلقي في إنتاج الدلالة، ومن ثم الحكم على هذا القول، من حيث اعتباره التفاتاً، أو كونه وافق مقتضى الظاهر فلا يُعَدُّ كذلك.

ولا نعني بالمتلقي - هنا - القارئ/ السامع العادي، وإنما نعني المتلقي الناقد، "القادر على إعادة إنتاج النص، بتقديمه وفق الصورة التي رآها، والاستيعاب الذي قدره، والرؤيا التي حدس بها، والتأليف الذي يشارك فيه"[17].

فإذا كان المتلقي على هذا النحـــو من القدرة على إنتـــاج النص، وفق النظريات النقدية الحديثة التي رأت فيه شريكاً في عملية التأليف، حتى إن هناك من رأى أن المبدع: "هو المؤلف الأول للنص عن طريق التشكيل، وأن المتلقي هو المؤلف الآخر للنص عن طريق إعادة التشكيل وصياغة الرؤيا"[18]، أقول: إذا كان المتلقي كذلك، فإن قدرته على إنتاج التعبير المقدَّر، الذي رأى الجمهور

ضرورة إيراده، وإلاّ فلا التفات – بحسبهم – في أول الكلام، تجعل من مجيء الالتفات في أول الكلام أمراً مشروعاً، بل ومن شأنه أن يؤكد دور المتلقي المعني أساساً بعملية الإبداع؛ ما دام القول المشتمل عليه جاء مخالفاً لمقتضى الظاهر، ومن ثم يترجح قول السكاكي بأن قول القائل: "ويحك ما صنعت وما فعلت"، وهو يعني نفسه، يُعَدُّ التفاتاً، باعتبار أن مقتضى الظاهر يقتضي أن يُعبَّر عن هذا القول بغيره، وهنا يستوي مجيء الالتفات في أول الكلام بمجيئه في وسطه أو آخره.

ويورد العلوي – صاحب كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم وحقائق الإعجاز – أقوالاً ثلاثة في الوجه الذي لأجله دخل الالتفات في الكلام: القول الأول هو ما عوّل عليه ابن الأثير، وحاصل ما قاله أن الالتفات لا يختص بضابط يجمعه، ولكنه يكون على حسب مواقعه في البلاغة، وموارده في الخطاب. أما القول الثاني فهو محكي عن بعض من خاض في علوم البيان، وحاصله أن الالتفات من عادة العرب وأساليبها في الكلام. وحاصل القول الثالث المحكي عن الزمخشري هو أن ورود الالتفات في الكلام إنما يكون إيقاظاً للسامع عن الغفلة، وتطريباً له بنقله من خطاب إلى آخر، لأن السامع ربما

ملّ من أسلوب فينقله إلى أسلوب آخر تنشيطاً له في الاستماع واستمالة له في الإصغاء لما يقوله[١٩].

وهنا نؤكد مرة أخرى أن بلاغة الشعر العربي القديم كانت تتجلى عبر السمع، على عكس الشعر العربي الجديد الذي لا تتجلى بلاغته تجلياً تاماً إلاّ عبر القراءة، وبالتالي الرؤية البصرية المباشرة للنص؛ نظراً لقيام الشكل الكتابي بدور بالغ الأثر في إنتاج المعنى، حتى إن الشكل الكتابي ذاته يُعَدُّ بمثابة كتابة أخرى لمضمون النص، ومن ثم يسهم الشكل في فك رموز النص واستجلاء جمالياته، الأمر الذي يؤسس لميلاد نظرية "الالتفات البصري" على نحو ما سيتضح عند تناولنا مراحل تطور القصيدة العربية من حيث الشكل، وخاصة منذ انبثاق الكتابة السطرية وحلول التفعيلة محل البيت.

أما القول الثاني المحكي عن بعض من خاضوا في علوم البيان والذي يجعل الالتفات مجرد عادة من عادات العرب وأساليبها في الكلام، فقد زيفه ابن الأثير وشبهه بعكاز الأعمى الذي لا يُسأل عن علة حاجته إليه، إذ علة حاجته إليه ظاهرة لا تحتاج إلى بيان وكشف، فكذا تعليل ورود الالتفات بكونه أسلوباً من أساليب الكلام[٢٠].

ويرد العلوي ما أورده ابن الأثير على مقولة

الزمخشري بقوله: "وقد زعم ابن الأثير رداً لكلام الزمخشري بوجهين، أحدهما أنه قال إنما جاز الالتفات من أجل التنشيط للسامع، واعترضه بأن الكلام لو كان فصيحاً لم يكن مملولاً، وهذا خطأ وجهل بمقاصد البلاغة، فإن مثل هذا لا يزيل فصاحة الكلام، ولا ينقص من بلاغته، ولهذا فإنه لو ترك فيه الالتفات فإنه باقٍ على الفصاحة، ولكن الغرض أن خروجه من أسلوب الخطاب إلى الغيبة، يزيد في البلاغة ويحسنها، ويكون الخطاب مع ما ذكرناه أوقع وأكشف عن المراد وأرفع، وثانيهما قوله: إن ما قاله الزمخشري إنما يوجد في الكلام المطول، والالتفات كما يستعمل في الطويل فهو يستعمل في القصير، وهذا فاسد أيضاً فإن الزمخشري لم يشترط التطويل في حسن الالتفات، فينتقض بما ذكرته، وإنما أراد تحصيل الإيقاظ وازدياد النشاط بذكر الالتفات، وهذا حاصل في الكلام سواء كان طويلاً أو قصيراً، فإذن لا وجه لكلام ابن الأثير على ما قصده الزمخشري وانتحاه"(٢١).

أما الزركشي، فغاية الالتفات عنده هي: "تطرية واستدرار السامع، وتجديد نشاطه، وصيانة خاطره، من الملال والضجر، بدوام الأسلوب الواحد على سمعه...،

فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير المتكلم والمخاطب لا يستطاب وإنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض"[٢٢].

ويتفق السيوطي مع مقولة الزركشي في قوله عن غاية الالتفات: "وله فوائد منها تطرية الكلام، وصيانة السمع عن الضجر والملال، لما جبلت عليه النفوس من حب التنقلات والسلامة من الاستمرار على منوال واحد، هذه فائدته العامة، ويختص كل موضع بنكت ولطائف باختلاف محله"[٢٣].

وقد ربط السجلماسي أسلوب الالتفات بالغرابة والغموض، إذ التحول فيه من معنى لآخر يجعل المتلقي إزاء دائرة واسعة من التأويل والتفسير، مما يضفي نوعاً من اللذة على نفسية المتلقي، وذلك من خلال انتهاك النسق اللغوي المألوف في الوصف المثالي. يقول: "وفائدة هذا الأسلوب من النظم والفن من البلاغة استقرار السامع والأخذ بوجهه، وحمل النفس بتنويع الأسلوب وطراءة الافتنان على الإصغاء للقول والارتباط بمفهومه"[٢٤].

هكذا يتأكد ما ذكرنا من أن الالتفات الموروث كان يُعنى بالمتلقي المستمع، ففي مقولة السيوطي التي تتفق مع مقولة الزركشي، ومقولة السجلماسي أيضاً عن فوائد الالتفات من "صيانة السمع عن الضجر والملال"،

و"استقرار السامع والأخذ بوجهه"، و"حمل النفس بتنويع الأسلوب وطراءة الافتنان على الإصغاء للقول والارتباط بمفهومه"، ما يفصح عن مراعاة الالتفات في مفهومه القديم للمتلقي المستمع، وليس في ذلك ما يقلل من رؤية البلاغيين الأوائل لظاهرة الالتفات، فهم طبقوها على ما أتيح لهم من نصوص اعتمدت أكثر ما اعتمدت على المشافهة والخطابة، ولكن بعد التطور الذي طرأ على كتابة النصوص الشعرية – تحديداً – أصبح الشكل الكتابي جزءاً لا يتجزأ من المعنى، بل ربما يؤدي الشكل وظائف أخرى تضيف إلى المعنى أو تفسره، ومن هنا كان لابد من الالتفات إلى هذه الظاهرة باعتبارها تشكل منعطفاً مهماً في تحول الشعرية العربية من الاعتماد على المشافهة والخطاب، إلى الرؤية البصرية للنص.

العدول على مستوى الضمائر

كثيرة هي مستويات الالتفات التي وقف عليها البلاغيون القدامى، سواء ما كان منها على مستوى الضمائر، أو الأفعال، أو العدد من حيث الإفراد والتثنية والجمع. وإننا إذ نقف على هذه المستويات، فإننا نحاول تحقيق إحدى غايات هذه الدراسة، من حيث تطبيق الالتفات بمفهومه الموروث على نماذج من الشعر العربي الجديد، لتكون هذه هي المرة الأولى التي يحظى فيها الشعر العربي الجديد بالدراسة في إطار ظاهرة الالتفات من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن تطبيق الالتفات على هذا الشعر من شأنه أن يحيي هذا الدرس البلاغي المهم، باعتبار أن الشعر العربي الجديد يمر بأزهى مراحله، وينتشر انتشاراً كبيراً على الساحة الأدبية العربية، بالإضافة إلى أن في تطبيق هذه الظاهرة على الشعر العربي الجديد تأسيساً وتمهيداً للانتقال بعد ذلك إلى اقتراح مستويات أخرى للالتفات، فتتحقق غاية أخرى، تلك الغاية التي تتمثل في محاولة توسيع المصطلح القديم باقتراح مستويات أخرى يتحقق من خلالها الالتفات، ثم أخيراً يكون كل ما تقدم أساساً لعرض نظرية "الالتفات

البصري"، باعتبار أن هذه النظرية تنطلق في أساسها من القياس على أن الخروج على المألوف يُعد التفاتاً، فضلاً عن أننا نكون حينئذ قد جمعنا الالتفات بمفهومه القديم وما ستقترحه هذه الدراسة في إطار توسيع المصطلح، والالتفات الجديد، أعني "الالتفات البصري"، في دراسة واحدة، فتعظم الفائدة.

فإذا ما وقفنا على الالتفات على مستوى الضمائر، فإننا نجده لدى جمهور البلاغيين على ستة مستويات جاءت على النحو التالي:

المستوى الأول: من التكلم إلى الخطاب

ومنه قوله تعالى في حكاية الرجل الذي كان يحض قومه من أهل أنطاكية – على الأرجح – على اتّباع الرسل الذين أتوهم: "قال يا قوم اتبعوا المرسلين * اتبعوا من لا يسألكم أجراً وهم مهتدون * ومالي لا أعبد الذي فطرني وإليه ترجعون"(٢٥).

قال: "ومالي لا أعبد الذي فطرني"، فجاء بكلامه على طريقة التكلم، ثم قال: "وإليه ترجعون"، وكان السياق أن يقول: وإليه أرجع، لكنه جاء على طريقة الالتفات، وفيه شدة تحذير لهم، وتنبيه إلى أنهم صائرون إلى الله

سبحانه وتعالى وراجعون إليه، ولا يتأتى هذا لو قال: وإليــه أرجع؛ إذ حقق هذا الالتفات مواجهتهم بصيرورتهم إلى من يكفرون به، وكأنه يقول لهم: كيف تتقون من يؤول أمركم إليه وتُسألون بين يديه؟[٢١]. وقد أورد البلاغيون كثيراً من الأمثلة والشواهد على هذا المستوى من القرآن الكريم.

وفي الشعر العربي الجديد نجد الكثير من الاستخدامات لهذا المستوى أيضاً، يقول محمود درويش:

واقفون هنا. قاعدون هنا. دائمون هنا.

خالدون هنا. ولنا هدفٌ واحدٌ:

أن نكون.

ومن بعده نحن مختلفونَ على كلِّ شيءٍ:

على صورة العَلَم الوطنيِّ

[ستُحْسِنُ صُنْعاً لو اخترتَ يا

شعبيَ الحيَّ رَمْزَ الحمارِ البسيط]

ومختلفون على كلمات النشيد الجديد

[ستُحْسِنُ صُنْعاً لو اخترتَ سيِّدةً لرئاسةِ أجهزة الأمن]

مختلفون على النِّسْبَة المئوية، والعامِّ والخاصِّ،

مختلفون على كُلِّ شيء. لنا هدفٌ واحدٌ:

أن نكون...

ومن بعده يجد الفَرْدُ متَّسعاً لاختيار الهدف"[٢٧].

فبينما يجيء الكـــلام بصيغة المتكلم في قوله: "واقفون هنا. قاعدون هنا. دائمون هنا. خالدون هنا. ولنا هدفٌ واحدٌ: أن نكـــون"، يتحول ضمير المتكلم إلى الخطاب في قوله: "ستَحْسِنُ صنْعاً لو اخترتَ يا شعبيَ الحيَّ رَمْزَ الحمارِ البسيط"، وكان مقتضى الظاهر أن يقول: "سنحسن صنعاً..."، لكنه جاء على طريقة الالتفات لتحقيق فائدة فنية؛ إذ يوحي هذا الالتفات من تكلم الذات بلسان الشعب، باعتبارها أحد أفراده، إلى مخاطبة الشعب، ثم العودة مرة أخرى إلى التكلم بلسان الشعب، في قوله: "ومختلفون على كلماتِ النشيدِ الجديد"، ثم انسلاخ الذات المتكلمة عن المجموع لمخاطبته مرة أخرى في قوله: "ستَحْسِنُ صنْعاً لو اخترتَ سيِّدةً لرئاسةِ أجهزة الأمن"، ثم العودة إلى المجموع مرة أخرى في قوله: "مختلفون على النسْبَةِ المئوية...". وهذا الالتفات يوحي بأننا أمام ذاتين: ذات مطمئنة للهدف المُجمَع عليه، فتتحدث بلسان المجموع، وذات أخرى تدرك جيداً ما يمكن أن يكون محل خلافٍ،

ومن ثم تنفصل عن المجموع لتبدي رأيها في ذلك المختلَف فيه، بعيداً عن تبني رأي المجموع، في تلك المسائل الخلافية، وفي ذلك ما لا يخفى من محاولة دفع التوهم بأن الشاعر يمارس الوصاية على شعبه، أو أنه يتحلى بفوقية ما تمنحه حق التحدث باسم الشعب.

ونلاحظ هنا أيضاً عمد الشاعر إلى تكرار كلمتي "هنا"، و"مختلفون"، ذلك التكرار الذي يلفت انتباه المتلقي سمعياً وبصرياً في آن واحد، أما من حيث السمع – كما في المفهوم البلاغي القديم للالتفات – فمن شأن هذا التكرار أن يشد انتباه المتلقي إلى شيئين في غاية الأهمية، إذ يتمحور حولهما هذا النص، وهما: المكان، وهيئة أصحابه. فالأهم أن يظل المكان، على أية هيئة كان المتواجدون فيه، ثم يأتي المهم وهو مناقشة مسألة الاختلاف على أشياء حتى وإن عظمت فلا ينبغي أن تطال المكان بحال من الأحوال، إذ الأشخاص زائلون، بينما يبقى المكان هو المشروع الوحيد الذي ينبغي أن يتفق عليه الجميع، فهو الهوية والكيان والوجود الحقيقي. أما من حيث الأثر البصري للتكرار فهو ما سنقف عليه بالتفصيل في دراسة "البنية المعمارية للقصيدة العربية الجديدة"، باعتبارها الأساس الذي تنبني عليه نظرية

الالتفات البصري.

وشبيه بهذه الصورة قول بدر شاكر السيّاب في قصيدة "غريب على الخليج":

واحسرتاه.. فلن أعود إلى العراق

وهلْ يعود

من كان تعوزه النقود؟ وكيف تدخر النقود

وأنت تأكل إذ تجوع؟ وأنت تنفق ما تجود

به الكرام، على الطعام؟

لتبكين على العراق

فما لديك سوى الدموع

وسوى انتظارك، دون جدوى، للرياح وللقلوع[٢٨]

غير أن الالتفات من التكلم إلى الخطاب هنا، لم يكن مباشراً، وإنما فصل بينهما التفات آخر، من التكلم إلى الغيبة، بما يشبه أسلـوب الاعتراض، فبينما يأتي الكلام بصيغة المتكلم في قوله: "واحسرتاه.. فلن أعود إلى العراق"، يأتي التساؤل بعده بصيغة الغيبة: "وهل يعود من كان تعوزه النقود؟"، والغائب – هنا – لم يكن إلاّ المتكلم نفسه، وكأننا به وقد استدعاه صوت آخر، صوت لا بمثابة من يربت على كتفي ذلك المتحسر، وإنما هو صوت يؤكد قناعات الصوت الأول، فيزيده مرارة وحسرة!.

ثم يأتي الكلام بعد ذلك بصيغة الخطاب في قوله: "وكيف تُدّخرُ النقود وأنت تأكل إذ تجوع؟ وأنت تنفق ما تجود/ به الكرام، على الطعام...".

وعدم المباشرة في الالتفات من التكلم إلى الخطاب في نموذج السيّاب، إنما يؤول إلى قوة الصوت الداخلي الذي يحاول التخفيف من حسرته التي تتخطى حدود الآنية لتمتد بامتداد النفي المستقبلي للفعل: "لن أعود"، مما يعني أن التحسر هنا تحسرٌ مضاعف؛ إذ لا يعني عدم القدرة على العودة فحسب، وإنما يعني ديمومة العجز بالنفي المطلق للقدرة على العودة، مما يؤكد يأس الشاعر وفقدانه الثقة فيما سيأتي به المستقبل.

هكذا تتجلى جماليات مثل هذا الالتفات المركّب في أخذ المتلقي أخذاً إلى عمق التجربة، ودفعه دفعاً إلى معايشتها، إذ في هذا التنوع الصوتي المبهر ما يمكن أن نطلق عليه "استراتيجية استدراج المتلقي"، بحيث يصبح هو أيضاً – أي المتلقي – صوتاً متداخلاً مع الأصوات التي تنبثق عن النص، سواء وافق بعضها أو عارضه، فالأهم أن يتخطّفه النص، وأن يشعر في لحظة ما بأنه هو صاحب التجربة، لا الشاعر فحسب.

وأحسب أن تلك المرحلة لا تقل أهمية عن مرحلة

إشراك المتلقي في إنتاج النص؛ إذ في حالة كتلك – وفي ظل تعدد الأصوات داخل النص – يجد المتلقي نفسه وقد تنازعه أكثر من صوت، ولكن هذه الأصوات جميعها ستكون من صنع وجدانه هو، وكأن النص الأصلي أصابه بالعدوى، فأنتج في نفسه نصوصاً أخرى وأصوات مغايرة.

المستوى الثاني: من التكلم إلى الغيبة

ومنه ما ورد في قوله تعالى: "يا أيها الناس إني رسول الله إليكم جميعاً الذي له ملك السموات والأرض لا إله إلاّ هو يحيي ويميت فآمنوا بالله ورسوله النبي الأمي"[٢١].

فالأسلوب جرى على طريقة التكلم: "إني رسول الله"، ثم انتقل إلى طريقة الغيبة: "فآمنوا بالله ورسوله"، وكان مقتضى ظاهر الأسلوب أن يقول: فآمنوا بالله وبي. وقد حقق هذا الالتفات إلى الاسم الظاهر التهيئة إلى ما ذكر بعد ذلك من الأوصاف "النبي الأمي الذي يؤمن بالله وكلماته"، وهي أوصاف مهمة في السياق لأنها تحث على الإيمان به، وكأن الرسول (صلى الله عليه وسلم) يدعوهم إلى تصديقه، لا لذاته ولكن لهذه الأوصاف، أي لكونه رسولاً أمياً. وهذه الأوصاف تتضمن نوعاً من البرهان

على رسالته؛ لأن ما يخبرهم به من وحي السماء وليس من معارفه المحصلة بالقراءة[٣٠].

وقد ورد هذا المستوى في قول عبد الوهاب البياتي:

حبٌّ مِنْ بابِ الشيخِ ورائي
يمتدُّ كخيط مسحور
أمسكهُ فأرى بيتاً يغرقُ بالنور
أتطلّعُ نحو الباب المغلق
في عينيْ طفلٍ مبهور[٣١]

فبينما يجيء الخطاب بصيغة المتكلم في قوله: "ورائي، أمسكه، فأرى، أتطلع"، يعدل الشاعر إلى الغيبة في قوله: "في عيني طفل مبهور"؛ إذ لم يكن هذا الطفل المبهور إلاّ الشاعر نفسه. وهذا الانتقال من التكلم إلى الغيبة إنما يؤكد حالة الفقد التي يعاني منها الشاعر منذ الطفولة، ويسهم ذلك العدول عن التكلم إلى الغيبة في رسم صورة منفصلة زمنياً عن الشاعر، تتمثل في ذلك الطفل، رغبة في إبراز حالة الفقد والحرمان التي يعاني منها الشاعر؛ إذ إحلال الطفل محل الشاعر – هنا – يكون آكد لتعاطف المتلقي، وإيصال الإحساس بالفقد والحرمان كاملاً.

تلك الحالة أيضاً يصورها عبد الحكم العلامي في قوله:

هو ذا أنا الولدُ الذي
شافَ الفتاة بذاتِ عصرٍ وهي تلهو بالسنابلْ
قالت له
- قبل انفتاح الدمع -:
هل تلهو معي؟
فأشار للشجر الخريفي المجاور
ثم همّت دمعتان
تقاسما لَفْحَ اشتعالهما
وراحا
في الزوالْ(٣٢)

إذ يبدأ الخطاب بصيغة التكلم في قوله: "هو ذا أنا الولد الذي"، ثم يعدل عن صيغة التكلم إلى صيغة الغياب بقوله: "شاف الفتاة...، قالت له...، فأشار...، تقاسما لفح اشتعالهما...، وراحا في الزوال". غير أن هذا العدول عن التكلم إلى الغيبة، والذي جاء ملائماً لذلك الموقف أو تلك الحالة التي يتذكر الشاعر من خلالها أيامه الأولى التي كان فيها (ولداً) – وهي صفة تطلق على الذكور الذين مازالوا في مرحلة الصبا – قبل أن تتخطّفه الحياة من

نفسه، وتحرمه مسؤولياتها من تلك الأجواء التي عاشها في صباه، لم يعمد الشاعر من خلاله إلى رسم نفس الحالة الانشطارية التي تجلّت في صورة البياتي، حينما تحوّل المتكلم إلى غائب في صورة طفل، فأصبح المتلقي أمام شخصين انفصلا من ذات واحدة، وإنما بقيت الذات على حالها لدى العلامي من حيث فرديتها، وأصبح التغيير من خلال صورتي الشباب والشيخوخة اللتين اجتمعتا في آن واحد في لحظة الانكسار التي عانى منها ذلك الذي يسترجع أيامه، مع تشابه الأثر في كلا الصورتين، من حيث إن التحدث عن الماضي بصيغة الغياب فيهما يؤكد حالة الفقد والحرمان التي يحياها الشاعران في حاضرهما. غير أن العلامي – هنا – يشير إلى أن صباه – أيضاً – لم يكن مترعاً بالفرح الأولي الذي يتيح له أن يجاري الفتاة ويقبل دعوتها للهو بالسنابل، بل إن الإحساس بالمشيب المبكر كان يداهمه حتى وهو في هذه المرحلة من العمر:

"فأشار للشجر الخريفي المجاور/ ثم همت دمعتان".

وهنا تتجلى الحسرة في أروع صورها؛ إذ لم تكن مجرد حسرة على أيام عاشها – كغيره – في مراحله الأولى وتمنى أن تعود، وإنما هي حسرة على أيام لم يعشها في صباه – أساساً – ومن ثم فإن حنين العلامي

إلى الماضي – هنا – هو حنين لما افتقده ولم يعشه طوال عمره، مما يعني ديمومة الفقد والحرمان، ومن ثم فإن التحسر في حالة كتلك هو تحسر أصيل يكاد يقترن بالميلاد، فلا يستطيع المتلقي حياله إلاّ أن يذرف دمعتين، كالدمعتين اللتين همتّا من عينيْ العلامي وهو يشير لبياض رأسه مقراً بانهزامه أمام العمر الذي ولّى دون أن يحياه، مستسلماً لتلك الذكريات التي تشده إلى ماضٍ لم يعشه إلاّ ربما على سبيل التوهم!.

وإذا كان كل من البياتي والعلامي قد استثمرا ذلك العدول عن التكلم إلى الغيبة مع اختلاف صورة الغائب لدى كل منهما عن الآخر، فإن ذلك يفصح عن أن العبرة – هنا – ليست في مجرد الانتقال من التكلم إلى الغيبة، أو من ضمير إلى ضمير بشكل عام، وإنما العبرة – هنا – في كيفية استثمار هذا الانتقال عبر تحولات الضمير بحيث تتمايز صوره حتى وإن اتحدت في الغاية البلاغية التقليدية.

المستوى الثالث: من الخطاب إلى التكلم

ومنه قول علقمة بن عبدة:

طحا بك قلب في الحسان طروب   بعيد الشباب عصر حان مشيب

يكلفني ليلى وقد شط وليها   وعادت عواد بيننا وخطوب

قوله "طحا بك قلب" معناه: ذهب بك وأتلفك. وقوله "شط وليها" أي بعد قربها. والشاهد فيه هو أن الكلام جرى في البيت الأول على طريق الخطاب في قوله "طحا بك"، ثم انتقل إلى طريق التكلم في قوله "يكلفني". وحسن هذا الانتقال هو أن التكليف بليلى والحال كما وصف مقطع مهم من مقاطع المعنى ووقوعه على نفسه وقوعاً واضحاً ومباشراً مما يقوى به الكلام، قال المرصفي: وقد مدح – يعني علقمة– ملك غسان واستعطاه وسأله مع طلب الجائزة أن يمن على أخيه شاس بن عبدة وكان أسيرا عند الملك، ولم يكتف بهذا بل طلب الجائزة لأخيه وكل ذلك في قصيدته التي مطلعها "طحا بك قلب"(٣٣).

وهذا المستوى من الالتفات أو العدول عن مخاطبة الذات إلى تكلمها نجده في الشعر العربي الجديد في كثير من النماذج والأمثلة والشواهد، خاصة تلك التي تحمل دلالة الاغتراب المفضي إلى الانفصال عن النفس أو الذات في لحظة ما، فتنقسم الذات الواحدة إلى ذاتين، على نحو ما جاء في قول عز الدين إسماعيل:

– ما زلتَ تكابد، تشقى، حتى تنزف
أبداً لا تتوقف
لم لا ترتاح؟

- إني أحتملُ شقائي

لكني لا أحتملُ عذابَ الراحة[٣٤]

فبينما يخاطب الشاعر نفسه بصيغة الخطاب في قوله:

- ما زلتَ تكابد، تشقى، حتى تنزف

أبداً لا تتوقف

لم لا ترتاح؟

ينتقل على طريقة الالتفات من الخطاب إلى التكلم في قوله:

- إني أحتمل شقائي

لكني لا أحتمل عذاب الراحة

هذا الانتقال من الخطاب إلى التكلم يوحي بأننا أمام ذاتين تؤنب إحداهما الأخرى، وتسألها الراحة، وتبرر الثانية عدم الخلود إلى الراحة بأن عذاب الراحة أشد وأقسى مما تعانيه من شقاء. وفي ذلك ما يفصح عن استعذاب الآلام الناتجة عن المكابدة، والشقاء، والنزف، وكأن الشاعر يريد تأكيد أن هذه الآلام لم تكن إلاّ ثمرةً لمكابدة من أجل غاية، وشقاءً من أجل الوصول، ونزفاً يُستَمَدُّ منه الإحساس بالوجود. ومن ثم كان عذاب الراحة - الذي يوحي فيما يوحي بالموت ونهاية الدور الحياتي - أقسى وقعاً وأشد إيلاماً.

ثم إن استحضار المخاطَبِ هنا، وجعله متكلماً، بما يشبه الاعتراف، يضفي على التجربة مصداقية أكبر، ويحقق تفاعلاً أكيداً للمتلقي مع النص.

ولنا أن نقرأ هذا النـــص دون مجيء الالتفات لنستشعر ما أضفاه العدول عليه:

ما زلت تكابد، تشقى، حتى تترف
أبداً لا تتوقف
لم لا ترتاح؟
إنك تحتمل شقاءك
لكنك لا تحتمل عذاب الراحة

على هذا النحو، يصبح الجزء الذي فقد ميزة الالتفات:

إنك تحتمل شقاءك
لكنك لا تحتمل عذاب الراحة

مجرد تحليل واستشراف لإجابة قد تصدق أو لا تصدق، فيفقد النص شعريته، ويفقد المتلقي ما يُفترض أن يدفعه دفعاً إلى المشاركة في إنتاج المعنى، بعدما فقد ما يحمله أساساً على مجرد الإصغاء، فضلاً عن أن في هذه الصياغة ما يجيز تأويل الكلام على أنه موجه إلى آخر على وجه الحقيقة لا المجاز، وليس بالضرورة إلى الذات نفسها، فيجري الحديث – من ثم – مجرى النصح

والإرشاد، بحيث لا يكون للشعرية وجود يرتقي بالكلام إلى مرتبة تصنيفه على أنه شعر.

وعلى هذا النحو – أيضاً – يقول محمود درويش:

من أنتَ، يا أنا؟ في الطريقِ
اثنانِ نحنُ، وفي القيامة واحدٌ.
خذني إلى ضوء التلاشي كي أرى
صيرورتي في صورتي الأخرى. فمن
سأكون بعدكَ، يا أنا؟ جسدي
ورائي أم أمامك؟ من أنا يا
أنتَ؟ كوِّنّي كما كوَّنتكَ، ادهني
بزيت اللوز، كلِّلني بتاج الأرز.
واحملني من الوادي إلى أبدية
بيضاء. علِّمني الحياةَ على طريقتكَ
اختبرني ذرةً في العالم العلوي.
ساعدْني على ضجر الخلود، وكنْ
رحيماً حين تجرحني وتبزغ من
شرايين الورود...[٣٥]

غير أن توجيه الخطاب إلى الذات – هنا – ينذر بحالة من التشظي والألم والضياع، ذلك التشظي الذي يؤول للحالة التي يكون عليها المخاطَب: "في الطريق اثنان

نحن، وفي القيامة واحد"!. ثم يأتي الأمر بالأخذ إلى التلاشي: "خذني إلى ضوء التلاشي"، ليس لمجرد الخلاص والانعتاق من العالم الذي يحياه معذَّباً ومشتتاً وقلقاً، وإنما لاستجلاء الصورة الأخرى التي سيكون عليها حينما يُصار إلى هذا التلاشي، ويصبح في عالم آخر: "كي أرى صيرورتي في صورتي الأخرى"، تلك الصورة التي تغيب معالمها تماماً، كغياب العالم الذي ستخلق فيه.

إن تلك الحالة المبهرة للتمزق النفسي الحادث بفعل القدر الذي لا مفر منه، أعني الموت المختبئ في كل شيء، هي التي جعلت العدول عن الخطاب إلى التكلم ضرورةً حتمية لاستجلاء الصورة والكشف عن مراياها المتعددة، تلك المرايا التي يبحث فيها المتكلم عن صورته الأخرى، وكيف ستكون هيئته بعد انفصاله التام عن ذاته الأولى، ومن سيكون حينئذ: "فمن سأكون بعدكَ، يا أنا؟ جسدي ورائي أم أمامك؟ من أنا يا أنت؟".

ثم ما تلبث الذات المتكلمة المشتتة، والمعذبة باستشراف مصيرها الأبدي، أن تطلب من الذات الأخرى، أو قل صورتها الأخرى، أن تردَّ لها بعض ما أسدت لها في الحياة الأولى: كوِّني كما كوَّنتكَ، ادهني بزيت اللوز، كلِّلني بتاج الأرز. واحملني من الوادي إلى أبديةٍ بيضاء.

علّمني الحياةَ على طريقتكَ اختبرني ذرةً في العالم العلوي"، فربما تستطيع أن تخرجها من ضجر الخلود وهاجسه المؤرق: "ساعِدني على ضجر الخلود"!.

إن الحديث إلى النفس – هنا – من خلال العدول عن الخطاب إلى التكلم، إنما فرضته طبيعة الصراع الداخلي الذي تعاني منه الذات، ذلك الصراع الذي يدرك الشاعر تمام الإدراك أن لا أحد يستطيع أن يوقفه، ومن ثم فلم يكن العدول عن خطاب الذات إلاّ لِتَكلُّم الذات نفسها، كنوع من "التفريغ"، لا طلباً للإجابة، وذلك ما يفصح عنه قوله: وكنْ رحيماً حين تجرحني وتبزغ من شراييني الورود..."، إذ في ذلك ما لا يخفى من التسليم بالقدر المحتوم، على الرغم من كل هذه المعاناة التي أفرزت هذه الحالة الفريدة من التشظي.

هكذا تتجلى جماليات العدول على مستوى الضمائر عندما يحسن الشاعر العربي توظيفه، ويدرك أن مجيئه في كلامه لا يمكن أن يكون لمجرد جذب المتلقي، ودفع الملل والرتابة عن سمعه، وحمله على المزيد من الإصغاء فحسب، بل إن في ما يحمله العدول من معنى، ما يخلق للشاعر أولاً مساحات متعددة للرؤيا، مما يثري تجربته العامة – في شعره ككل – وتجربته الخاصة – في كل

نص على حدة، وثانياً أن المتلقي إزاء مثل هذا الاستخدام الفني المبهر للالتفات، لا يملك إلاّ أن يسلّم وجدانه كاملاً للتجربة، بحيث يتعايش معها بكل حواسه – وليس من خلال حاسة السمع فحسب – فيصير كما لو كان هو صاحب التجربة الفعلي.

المستوى الرابع: من الخطاب إلى الغيبة

ومنه قوله تعالى: "حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة وفرحوا بها جاءتها ريح عاصف وجاءهم الموج من كل مكان وظنوا أنهم أحيط بهم دعوا الله مخلصين له الدين لئن أنجيتنا من هذه لنكونن من الشاكرين"(٣٦).

قال بصيغة الخطاب: "كنتم في الفلك"، ثم قال: "وجرين بهم" فنقل الأسلوب إلى الغيبة، والمخاطبون هم الذين إذا نجاهم الله من هول البحر والموج يبغون في الأرض بغير الحق، وكأن نقل الحديث إلى الغيبة فيه معنى التشهير بهم وكأنه يروي قصتهم لغيرهم لأن هذه الطبائع العجيبة جديرة بأن تذاع وتروى. ثم فيه لطيفة أخرى هي أنهم كانوا في مقام الخطاب كائنين في الفلك (كنتم في الفلك) فهم في مقام الشهود والوجود، ثم لما جرت بهم الريح

ذهبوا بعيدا عن مقام الخطاب فلاءم هذه الحال طريق الغيبة[٣٧].

ومنه أيضاً قوله عز وجل: "إن هذه أمتكم أمة واحدة وأنا ربكم فاعبدون * وتقطعوا أمرهم بينهم، كل إلينا راجعون"[٣٨].

حيث جرى الكلام على طريق الخطاب في قوله: "أمتكم.. ربكم.. فاعبدون" ثم انتقل إلى أسلوب الغيبة في قوله: "وتقطعوا أمرهم بينهم"، والأمة المذكورة هي أمة المسلمين. قال الزمخشري في سر هذا الالتفات: كأنه ينعى عليهم ما أفسدوه إلى آخرين ويقبح عندهم فعلهم ويقول لهم: ألا ترون إلى عظيم ما ارتكب هؤلاء في دين الله، ومعنى تقطيع الأمر صيرورة الأمة أحزاباً وفرقاً بمخالفتها لمنهج القرآن الذي يؤلف بينها ويجمع وحدتها. وفي هذا الالتفات إشارة أخرى هي أن الله سبحانه ينصرف عن هذه الأمة حين يتقطع أمرها بينها. وفيه أيضا أنها تغيب عن مشهد الحق حين تنحرف عن منهج القرآن، وانظر إلى الصورة الحية الكامنة في قوله: "وتقطعوا أمرهم بينهم"، وكيف يصير أمر الأمة وقوتها وكيانها قطعا حين الاختلاف يذهب كل فريق منه بجزء[٣٩].

وهذا المستوى من الالتفات نجده في قول فتحي سعيد:

يا أيُّها الشيءُ... أنساهُ وأذكرهُ
ينأى فأغتربُ
يدنو فأقتربُ
أجسُّهُ في عروقِ الشمسِ ينسربُ
أحسُّهُ غيرَ أنّي لستُ أبصرُهُ(٤٠)

إذ ينتقل من الخطاب في قوله: "يا أيها الشيء" إلى الغيبة في قوله: "أنساه وأذكره، ينأى، يدنو، أجسه، ينسرب، أحسه، أبصره"، فيوحي بأن هذا المخاطَب ما هو إلاّ كائن هلامي لا يستطيع الشاعر تحديد ملامحه على وجه اليقين، ومن ثم فقد وصفه بـ"الشيء"، ذلك الوصف الذي ينطبق على كل ما حوله. ثم أمعن الشاعر في تأكيد غموض هذا الشيء، باشتماله على هذا الكم من المتناقضات، أو الصفات التقابلية التي قال عنها الدكتور محمد عبد المطلب في هذا النموذج: "وقد يكون البناء التقابلي قائماً على التداعي، على معنى أن الدال الأول يعمل دلالياً وصياغياً على استدعاء الدال الثاني، أو لنقل: إن الثاني يكون ناتجاً للأول...، ذلك أن النسيان كان مفجر التذكر، والنأي مسبب الاغتراب، والدنو يترتب عليه الاقتراب، فكأننا قد صرنا في مواجهة حزم تقابلية لا

مجرد دوال متقابلة"[٤١].

ولو أضفنا إلى ما ذكره الدكتور محمد عبد المطلب عدول الشاعر عن الخطاب إلى الغيبة لازدادت دلالة ذلك البناء التقابلي؛ إذ في التقابل بين الخطاب والغيبة ما يؤكد أن هذا الشيء الذي يخاطبه الشاعر موجود وغير موجود، ومن ثم يتفق تماماً مع ذكره ونسيانه، وجسه وانسرابه، والإحساس به وعدم رؤيته.

ولو جاءت الصورة دون الالتفات من الخطاب إلى الغيبة على النحو التالي:

يا أيها الشيء... أنساك وأذكرك
تنأى فأغترب
تدنو فأقترب
أحسك في عروق الشمس تنسرب
أحسك غير أني لست أبصرك

لفقدت التجربة جماليتها على الرغم من وجود البناء التقابلي، ولأصبحت مجرد خطاب لا يزيد كثيراً عن الخطاب الذي ينبني على رعاية الأداء المثالي في التركيب اللغوي.

وإذا كانت الصورة قائمة لدى فتحي سعيد على هذا النحو من البناء التقابلي، الذي انبنى على أساس من

وصف الحالة التي يكون عليها الشيء، والحالة التي يكون عليها الشاعر في مقابلها، بما يشي بحيادية الموقف، فإن الصورة ذاتها تختلف لدى محمد سليمان، إذ تتجلى لديه سلطة المتكلم على المخاطَب، من خلال صيغة النهي في قوله:

لا تُرِقْ خُطاكَ في الظلامِ وانتظرْ
في النَّهرِ جثةَ العدو
لا تُرِقْ خطاكْ
لم يُرِقْ خُطَاهْ
حَطَّ فوق صخرة
ومالَ يقرأُ المياهْ[٤٢]

فهذا النهي عن إراقة الخطى في المجهول، بما ينذر بخطورة تستدعي الحيطة والحذر بمزيد من الانتظار والترقب، يجيء بصيغة الخطاب "لا ترق خطاك"، ثم يتكرر النهي، لتأكيد أن المخاطَب لم يزل يتحرك باتجاه إراقة الخطى صوب هذا المجهول، من ناحية، ولتأكيد خطورة ما قد ينجم عن مواصلة السير في هذا الاتجاه، من ناحية أخرى. ثم يأتي العدول عن الخطاب إلى الغيبة في قوله: "لم يرق خطاه"، موحياً بابتعاد المخاطَب، ولكن – هذه المرة – باتجاه آخر، فقد "حط فوق صخرة"، متوقفاً

عن إراقة الخطى، وممتثلاً للأمر في قوله: "وانتظر"، وكأنه تيقن بالفعل من الخطورة التي ينطوي عليها ذلك الإقدام المتسارع نحو المجهول.

ولعل ميزة الالتفات في التحول عن الخطاب إلى الغيبة هنا، تتمثل في لفت انتباه المتلقي إلى ذلك المنهي عن إراقة الخطى، وجعله يشارك في فعل القراءة: "ومال يقرأ المياه"، وكأن الشاعر لم يقصد بالنهي عن إراقة الخطى، والأمر بالانتظار، إلاّ المتلقي ذاته، لاستشراف ما تنبئ عنه المياه.

المستوى الخامس: من الغيبة إلى التكلم

ومن هذا المستوى قوله تعالى: "والله الذي أرسل الرياح فتثير سحابا فسقناه"[٤٣]. قال: "والله الذي أرسل الرياح" فجرى على طريق الغيبة، ثم قال: "فسقناه"، وكان مقتضى الظاهر أن يقول: فساقه، ولكنه انتقل إلى التكلم ليحدث إيقاظاً ولفتاً عند هذا المقطع المهم من مقاطع المعنى؛ لأن سَوْقَ السحاب إلى الأرض الميتة فتحيا، ضربٌ من قسمة الأرزاق، فناسب أن ينقل الإسناد إلى ضمير ذي الجلالة سبحانه، ولهذا أيضا لم يسند إلى الرياح على طريق المجاز كما في جملة "فتثير سحاباً"؛

لأن إثارة السحاب ليس في خطورة سوقها واتجاهها نحو ما يشاء الله من عباده. فالالتفات هنا يشير إلى أن الله سبحانه يسوق السحاب بذاته العلية ويقسمه رحمة ورزقاً بيديه ولا يدع ذلك لأحد من خلقه(٤٤).

ويتجلى ذلك الالتفات من الغيبة إلى التكلم في قول محمود درويش:

هنالك حُبٌّ يسيرُ على قدميه الحريريتين
سعيداً بغربتهِ في الشوارعِ،
حُبٌّ صغيرٌ فقيرٌ يبلّله مطرٌ عابرٌ
فيفيضُ على العابرينَ:
(هداياي أكبرُ منّي
كلوا حِنْطَتي
واشربوا خَمْرَتي
فسمائي على كتفيَّ وأرضي لكمْ)(٤٥)

حيث عدل الشاعر في حديثه عن الحب من صيغة الغيبة في قوله:

هنالك حب يسير على قدميه الحريريتين
سعيداً بغربته في الشوارع،
حب صغير فقير يبلله مطر عابر
فيفيض على العابرين:

إلى صيغة التكلم في قوله:

(هداياي أكبر مني

كلوا حنطتي

واشربوا خمرتي

فسمائي على كتفيَّ وأرضي لكم)

وإنما جاء هذا الانتقال من الغيبة إلى التكلم ليحقق مزيداً من الإصغاء من جانب المتلقي؛ فإذا كان الإصغاء لما يقال عن الغائب متحققاً، فإن في استحضار الغائب وجعل الكلام على لسانه إصغاءً أكبر، وتصديقاً لما قيل عنه حال غيابه.

ثم إن في الانتقال من الغيبة إلى التكلم على هذا النحو ما يشبه العدول عن المستقبل إلى الماضي – كما سنبين في حديثنا عن العدول الزمني – فيفصح – من ثم – عن تحقق الحدث؛ إذ يصبح ما سيكون – على سبيل الاعتبار – كائناً بالفعل، وهنا يجد المتلقي نفسه أمام حدث غائب، لكنه يتحول في الوقت نفسه بفضل هذا العدول إلى حدث واقع أمام عينيه، فيتحقق نجاح الشاعر في إشراكه في التجربة، ولو على سبيل الاستماع إلى ذلك الصوت الذي كان غائباً قبل العدول.

المستوى السادس: من الغيبة إلى الخطاب

ومن هذا المستوى قوله تعالى: "وقالوا اتخذ الرحمن ولدا * لقد جئتم شيئاً إداً"[٤٦].

نلاحظ أن الأسلوب جرى على طريق الغيبة فقال: "قالوا اتخذ..."، ثم انتقل إلى طريق الخطاب في قوله "لقد جئتم". والالتفات كما هي فائدته العامة لفت وتنبيه، ويكون ذلك عند مقطع مهم من مقاطع المعنى، فهو يعني هنا أن إنكار هذه الغربة أمر مهم وخطير ومحتاج إلى أن تتهيأ القلوب لتسمع من الحق رده وإبطاله، ثم هو مجابهة لهم بباطلهم ورمي به في وجوههم[٤٧].

وعلى هذا النحو يجيء قول علي جعفر العلاق:

وردةٌ في رمادِ المُغَنّي
وشمسُ قصائدهِ
الغائمةْ
جَسَدٌ
ضائعٌ في رمادِ
الأناشيد مشتعَلٌ
بين أعشَابِها
فاطمةْ
منذُ عشرينَ
قرناً أطاردُها

أخضرَ القلبِ
مشتعلَ الشفتين
ذا دخانُ القصائد يخضرُّ
والشعراءُ يعودونَ
من شعرهم
مُطفَئِينْ
ذا رمادُ الأغاني، وذاكَ
اشتعالُ بساتينها العارمةْ
فمتى ستطلُّ
على يأسهمْ
فاطمةْ؟
يبدأُ الحُلْمُ ثانيةً
شعراءٌ نظيفون
كالعشبِ، يندفعونَ
مع الليل
أيقظي
ضوءَ نيراننا
الغائمةْ(٤٨)

حيث جاء الكلام بصيغة الغياب وهو يتحدث عن "فاطمة" في قوله: "أعشابها، أطاردها، بساتينها، ستطل"،

ثم قال: "أيقظي ضوء نيراننا الغائمة"، وكان مقتضى الظاهر أن يقول: "أيقظت/ توقظ ضوء نيراننا الغائمة"، لكنه جاء على طريقة الالتفات لتحقيق فائدة فنية مؤداها أن "فاطمة" لم تكن غائبة غياباً مطلقاً، وإنما هي حاضرة في خيال الشاعر، بعيداً عن الواقع، ومن ثم يجيء الأمر المباشر لها، لا لإثبات وجودها فحسب، وإنما لحاجة الشاعر إلى وجودها الفاعل، المتمثل في فعل "الإيقاظ"، ذلك أن فاطمة – كما يقول أحمد الزعبي – هي "هدف الشاعر أو حلمه الذي يطارده منذ (عشرين قرناً)، إنها وروده وشموسه وأعشابه، إنها قصائده، هي (شموس قصائده) ودخان (أغانيه) التي تخضر لو عادت فاطمة، والشعراء أضناهم البحث والمنفى والانتظار والمطاردة، إنهم يعودون خائبين (مطفّئين) (متناثرين) مع الريح والرماد لأن (فاطمة) لا تجيء ولا تبزغ شمسها، لكن الشاعر في حالة، وسيظل يرعى (أعشاب قصائده) وسيمضي في أحلامه مرة واثنتين وثلاثاً حتى توقظ (فاطمة) أنشودة الأمل والحياة في أعماق الشاعر"(٤٩).

ذلك المستوى من الالتفات نجده أيضاً لدى محمود نسيم، غير أنه لا يتوقف عند الانتقال من الغيبة إلى الخطاب فحسب، وإنما يعدل مرة أخرى عن الخطاب إلى

الغيبة كما في قوله:

سيرتادُ واديه هذا الصبيُّ القديم
أتأتي، لنعتاد صحو الصباح المندّى
ومرأى النوافير همي بريش العصافير
استرجَعَ الطفل عاداته
نَقَلَ الخطو بين الفراش الدفيء وعري الجدار
غاب في الفرح الأولي، النهائي
لَفَّ الخيوط على العنكبوت الصغير(٥٠)

فبينما يتحدث محمود نسيم بصيغة الغائب عن الصبي القديم الذي سيرتاد واديه بقوله: "سيرتاد واديه هذا الصبي القديم"، يتحول الأسلوب من الغيبة إلى الخطاب في قوله: "أتأتي، لنعتاد صحو الصباح المندى". غير أن ذلك الانتقال من الغيبة إلى الخطاب باستحضار الغائب ومخاطبته، إنما جاء لغاية جعلها نسيم مشتركة بينه وبين الصبي/ الغائب/ المستحضَر، في قوله: "لنعتاد صحو..."، ولكنه – أي نسيم – ما لبث أن عدل عن صيغة الخطاب إلى صيغة الغياب مرة أخرى في قوله: "استرجع الطفل عاداته..."، مما يعني اتحاد الطفل والشاعر في ذات واحدة، وأن الخطاب الأول: "سيرتاد واديه هذا الصبي القديم" لم يكن إلاّ خطاباً للذات القديمة، التي حنّت إلى ماضيها، وإلى الغياب معاً

في الفرح الأولي. وهنا أيضاً تتجلى ملامح الحرمان الذي تعاني منه الذات المتكلمة، والذي يفصح عن مدى تعلق هذه الذات بأيام الصبا الأولى، إذ لا تجد معادلاً لها إلاّ في ذلك الحنين الذي تولد عنه ذلك الغياب وذلك الحضور، تماماً كذلك ألحنين الذي رأيناه في نص عبد الحكم العلامي، الذي مثلنا به للعدول عن التكلم إلى الغيبة، غير أن العدول في نص محمود نسيم يتم عبر الانتقال من الغيبة إلى الخطاب، ثم يعدل عن الخطاب إلى الغيبة مرة أخرى.

وعلى هذا النحو – أيضاً – من العدول عن الغيبة إلى الخطاب، يقول عيد الحجيلي:

ومضت تسائلني
عن الرعد المسجّى في تجاويف الفتنْ!
عن جذوة البرق الموشّى
بابتهالات الصهيل
هل جالد الريح الوجوم
فغاص في بحر الرمادْ؟!
أم أنه استرخى
وطار على جناح غمامة وسْنى
وقد زأر الزمن!!
لا تسأليني

إن في رئة الجواب تورّماً
وعلى تخوم حقيقة الوجهِ
المنمّق ألفُ ظنْ!
إن ضاع جوهرُ وجهكِ المغبرُّ
في عصف النداء
وبين أروقة السفنْ
"فالصيف ضيّعتِ اللبنْ"!!(٥١)

إذ ينتقل الشاعر من الحديث عن الغائبة في قوله: "ومضت تسائلني"، إلى استحضار هذه الغائبة وتوجيه الخطاب لها مباشرة من خلال نهيها عن السؤال في قوله: "لا تسأليني..."، وكذلك من خلال الضمير في قوله: "إن ضاع جوهرُ وجهكِ المغبر"، مما يوحي بأن تلك الغائبة قد اقتحمت عليه اللحظة التي يتحدث فيها عنها باعتبارها غائبة، وفي ذلك ما يؤكد الحضور الدائم لهذه الغائبة في نفسه، وأن غيابها لم يكن على وجه الحقيقة.

فحتى وإن توهم للحظات أنها أصبحت من الماضي البعيد، وراح يحكي عنها وهو مطمئن لغيابها، ومستريح لانفراده بالحديث عنها، فإن هذا التوهم سرعان ما يتبخر، ومن ثم يستشعر وجودها القوي في نفسه، بل يسمع تساؤلاتها في داخله، فتتحول صيغة الغياب – حينئذ – إلى

صيغة الخطاب في حبكة فنية تزيد العدول جمالاً؛ إذ إن ذلك الاستحضار الذي حققه العدول عن الغيبة إلى الخطاب، لا تقتصر جمالياته على مجرد دفع الملل عن المتلقي، والتطريب، وجذب الانتباه... إلخ فحسب، وإنما تتجلى جمالياته أيضاً في خلق مثل هذه المنافذ للولوج التام في التجربة الشعرية، مما يجعل المتلقي كذلك في حالة معايشة تامة لهذه التجربة، تلك المعايشة التي تسهم إسهاماً كبيراً في قراءة إحساس الشاعر بأحاسيس المتلقي الجوانية، وليس السمعية أو البصرية فحسب، وتلك غاية ينبغي أن يسعى إليها النص الشعري، والإبداعي بشكل عام، مادام المتلقي هو المعني الأساس.

وربما يختلف استثمار العدول عن الغيبة إلى الخطاب في نص الحجيلي عنه في نصي العلاق ونسيم في أن الحجيلي أراد أن يستعرض حاله هو على لسان تلك الغائبة، فتستقر الصورة التي أراد ارتسامها في نفس المتلقي، قبل أن يتحول الضمير إلى الخطاب فتتأكد تلك الصورة من ناحية، ثم من ناحية أخرى يجد المتلقي أن مخاطبة الغائبة بعد استحضارها لم يكن للرد على تساؤلاتها، وإنما جاء الجواب ليبين حالة الغائبة ذاتها لا حاله هو: "إن ضاع جوهرُ وجهكِ المغبرّ..."، فصار

المتلقي أمام غائب يرسم حالة الحاضر، وحاضر يرسم حالة الغائب في آن واحد، وفي ذلك ما يؤكد براعة الشاعر في استخدام الضمير، وامتلاكه الوعي الكامل بدلالة تحولاته، ذلك أن الضمائر - بشكل عام - تُعدّ عناصر أساسية في بناء النص ينبغي أن يلتفت المتلقي أيضاً إلى دلالة تحولاتها، وذلك ما يؤكده الدكتور عادل الدرغامي في بحث له بعنوان "تحولات الضمير السردي في سيفيات المتنبي"، إذ يقول: "إذا كان استخدام الضمائر في النص، يمثل عنصراً أساسياً من مكونات البناء النصي، فإن دراسة الإلحاح على ضمير معين، وكذلك التحول إلى ضمير مباين، يجب أن يكون مرتبطاً في الأساس بالدلالات المرصودة لهذا الإلحاح وهذا التحول، وهذه الدلالات - بالرغم من ارتباطها بأنساق قد تكون شبه ثابتة - ليست مشدودة إلى تقعيد صارم، وإنما هي في انفتاح دائم من نص إلى نص، ومن جزء في النص إلى جزء آخر. وهذا يتطلب من المتلقي أن يكون واعياً بحركة المعنى النامية في النص، وبالتمفصلات الكبرى الموجودة فيه، التي قد تكون سبباً للإلحاح على ضمير معين، أو للتحول إلى ضمير مباين"(٥٢).

العدول الزمني

ألحق بعض الدارسين التعبير عن الماضي بالمضارع والتعبير عن المضارع بالماضي أو بالأمر، وما شابه هذا التصرف بباب الالتفات، ملاحظين أنه - كما يقول العلوي - هو العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول، قال: "وهذا أحسن من قولنا: هو العدول من غيبة إلى خطاب، ومن خطاب إلى غيبة؛ لأن الأول يعم سائر الالتفاتات كلها، والحد الثاني إنما هو مقصور على الغيبة والخطاب لا غير، ولا شك أن الالتفات قد يكون من الماضي إلى المضارع وقد يكون على عكس ذلك فلهذا كان الحد الأول هو أقوى دون غيره"[٥٣].

وبحسب تقسيم العلوي يجيء العدول الزمني على ضربين: أما الضرب الأول فيتمثل في الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر. وأما الضرب الثاني فيأتي على وجهين: يتمثل الوجه الأول في الانتقال من الماضي إلى المضارع، ويتمثل الوجه الثاني في الانتقال من المضارع إلى الماضي[٥٤].

وبحسب هذا التقسيم فإن الصور التي تمثل لهذا العدول تنحصر في ثلاث صور، إلاّ أن العلوي يورد أربع صور،

نستعرضها – مع إيراد نماذج لها من الشعر العربي الجديد – على النحو التالي:

المستوى الأول: الإخبار من الماضي بالمضارع/ المستقبل

وقد ورد هذا المستوى من الالتفات في قوله تعالى: "والله الذي أرسل الرياح فتثير سحاباً فسقناه إلى بلد ميت فأحيينا به الأرض بعد موتها كذلك النشور"(٥٥). وإنما قال: "فتثير" مستقبلاً وما قبله وما بعده ماضٍ، وذلك "حكاية للحال التي يقع فيها إثارة الريح السحاب، واستحضاراً لتلك الصورة البديعة الدالة على القدرة الباهرة"(٥٦).

ومن ذلك قول قاسم حداد:

مشى في وحشة التهويم
لن يصلَ الكلامُ إليه
يمضي شاهقاً لجنَّتِه التي أشهى
يوالفُ أم يخالفُ
أم يودي طاعةً للطقسِ في ردهاتِ هذا الكهفِ
لا تسألْ
فَقَدْ أضحى بعيداً نحو جنته
وحيداً صارَ في حِلٍّ من التنظيمْ(٥٧)

إذ تحول الإخبار بالماضي في قوله: "مشى..."، إلى

إخبار بالمضارع في قوله: "يمضي...، يوالف...، يخالف...، يؤدي..." ثم عاد للإخبار بالماضي في قوله: "أضحى...، صار...".

واستخدام المضارع بمعنى الماضي هنا، إنما يأتي لإفادة الاستمرار وتأكيد المعنى وتقويته؛ إذ المهم في هذه الصورة التي رسمها قاسم حداد، أن هذا الذي مشى/ رحل، أصبح "في حل من التنظيم"، حراً من أية قيود، ومن ثم فإن استخدام المضارع هنا إنما أريد منه عدم الالتفات إلى الأسئلة التي ما زالت تتردد عن هيئة هذا الراحل وأفعاله، لذا، ختم الشاعر تعبيره بصيغة المضارع بالنهي عن هذه الأسئلة: "لا تسأل"، في دلالة جلية على أن الشاعر يريد التأكيد – فقط – على المصير الذي آل إليه هذا الراحل، والذي ينبغي أن يتطلع إليه السائل/ المتلقي.

وإذا كان قاسم حداد قد استثمر هذا الانتقال من الماضي إلى المضارع أو المستقبل بصيغة الغائب، فإن استثمار هذا العدول يتجلى لدى رفعت سلام من خلال ضمير المتكلم كما في قوله:

نسيتُ فيها جسدي،
وتاريخي،
وأشيائي الصغيرة
نسيتُ فيها ظلي

ونجمة الظهيرة

نسيتْني،

فأهوي

- خاوياً مني -

من الأرض الحرام

إلى سماوات مريرة(٥٨)

وهنا نلاحظ أن الإخبار بالماضي في قوله: "نسيتُ...، نسيتْني..."، تحول إلى الإخبار بالمضارع في قوله: "فأهوي..."، في مخالفة بينة لمقتضى الظاهر؛ إذ كان السياق أن يقول: نسيتْني، فهويتُ.

والإتيان بالمضارع محل الماضي هنا، إنما يفيد تجدد السقوط واستمراره، نتيجةً لثبوت النسيان المعبَّر عنه بالماضي وتحققه، في دلالة أكيدة على شدة أثر هذا النسيان وقسوته وديمومته.

المستوى الثاني: الإخبار عن المضارع/ المستقبل بالماضي

ويمثل لهذا المستوى بقوله تعالى: "ويوم ينفخ في الصور ففزع من في السموات ومن في الأرض"(٥٩)، فإنه إنما قال: "ففزع" بلفظ الماضي بعد قوله: "ينفخ" وهو مستقبل، للإشعار بتحقق الفزع، وأنه كائن لا محالة؛ لأن

الفعل الماضي يدل على وجود الفعل وكونه مقطوعاً به[60]. وما دام الأمر كذلك "فلا فرق بين الماضي والمضارع، الماضي هنا يخيل أن الزمن قد طوي وأنه قد فزع من في السموات ومن في الأرض"[61].

وعلى هذا النحو يجيء قول صلاح عبد الصبور في نص له بعنوان "أبي":

وأبي يثني ذراعه
كهرقل
ثم يعلو بي إلى جبهته
ويناغي
تارة رأسي وطوراً منكبي
ويصر الباب في صوت كئيب
ومضى عني، وراحت خطوته
في السكون[62]

فبينما يجيء الكلام بصيغة المضارع في قوله: "يثني، يعلو، يناغي، يصر"، ينتقل على طريقة الالتفات للإخبار عن المضارع بالماضي في قوله: "مضى، راحت"، لتأكيد وقوع الحدث/ موت الأب. وفي هذا العدول من المضارع إلى الماضي ما يفصح عن انجذاب الشاعر إلى زمنين متناقضين في آن واحد، زمنٍ يستمد منه الذكريات، وزمنٍ

يفتقد فيه صانعَ هذه الذكريات. وهذا التجاذب النفسي بين الزمنين، إنما يؤكد أحزان الشاعر وآلامه، بل يضع المتلقي بين الحدثين: الذكريات السعيدة والموت، فيزداد إحساس المتلقي بالفقد، ومن ثم يجد نفسه مشاركاً للشاعر في همومه وأحزانه.

بينما يجيء ذلك الانتقال من المضارع إلى الماضي عبر المفارقة التي تفصح عن رفض المستقبل والرغبة في الهروب من المجهول إلى الطمأنينة المُجرَّبة في قول حمدو الخلّوف في نص له بعنوان "الليلة الأخيرة":

كالخيل تركض هذه السنون

وأنا مثل طفل إلى صدر أمي ركضت(٦٢)

حيث عبر بالماضي في قوله: "ركضت" وكان السياق أن يقول: "أركض"، ولكنه جاء على طريقة الالتفات للإشعار بتحقق الركض وانتهاء زمانه؛ إذ الركض إلى صدر الأم يرتبط بمرحلة معينة من مراحل الطفولة ولا يستمر بعدها، بعكس ركض السنين الذي لا يتوقف، ومن ثم عبر عنه بالمضارع لإفادة الاستمرار والتجدد.

غير أن التحول من المضارع إلى الماضي – هنا – يتم عبر تلك المفارقة التي تتجلى في ركض السنين، بما يحيل إلى مُضي العمر ومداهمة الشيخوخة والكهولة

للشاعر، وبينما الحال كذلك، إذا بالصورة وقد ارتدَّت ارتداداً سريعاً إلى الماضي البعيد، فيتحول الشاعر إلى طفل يركض إلى صدر أمه، أي كلما داهم الكِبَرُ الشاعرَ ازداد حنيناً إلى طفولته، وكأننا أمام جسد يكبر ويشيخ، بينما الروح فيه تصغر، تصغر حتى يصبح الشيخ وليداً على صدر أمه!. وفي ذلك أيضاً ما يفصح عن رفض المستقبل، ومن ثم كان الانتقال من المضارع إلى الماضي ملائماً تماماً لذلك لرفض المستقبل المجهول المخيف، واللجوء إلى الماضي الذي يشعر فيه الشاعر بالأمن والطمأنينة، فكان صدر الأم هو الملاذ الأمثل!.

المستوى الثالث: الرجوع عن الفعل المضارع/ المستقبل إلى الأمر

يجيء هذا المستوى من الالتفات في قوله تعالى: "إني أشهد الله واشهدوا أني بريء مما تشركون من دونه"[٦٤]، حيث رجع عن الفعل المضارع "أشهد" إلى فعل الأمر "اشهدوا"، ولو أراد المساواة بين الفعلين لقال أشهد الله وأشهدكم.

وهذه المخالفة تفيد الفرق بين نوعين من الشهادة: شهادة الله على براءته وتلك شهادة صحيحة، وشهادتهم وتلك شهادة لا فائدة منها إلا التهاون بهم، فلما وجد هذا

الفرق المعنوي بين الشهادتين وجب أن يوجد في الصياغة ضرب من المخالفة، وواضح أن قدراً من الاستهانة بهم أشارت إليه صيغة الأمر من حيث أنزلتهم منزلة المأمور وجعلت هوداً عليه السلام في منزلة الآمر.

والفعل المضارع يدل على الحال أي على وقوع الحدث الآن. هذه دلالته الأصلية. ومن هنا كانت صيغته أقدر الصيغ على تصوير الأحداث لأنها تحضر مشهد حدوثها وكأن العين تراها وهي تقع، ولهذا الفعل مواقع جاذبة في كثير من الأساليب حين يقصد به إلى ذلك، وترى المتكلمين من ذوي الخبرة بأسرار الكلمات يعبرون به عن الأحداث الهامة التي يريدون إبرازها وتقريرها في خيال السامع[٦٥].

ولأن طلب الشهادة أمر مهم، خاصة أنها تبرئ النبي (صلى الله عليه وسلم) من الشرك، فإن ما ينطوي عليه الفعل المضارع من دلالةٍ على التراخي، وعدم تحققٍ من حدوث الفعل/ الشهادة، في المستقبل، يحتم العدول إلى الفعل الأمر، طلباً لتأكيد البراءة من الشرك على لسان المشركين أنفسهم، لأن ذلك أبلغ بالنسبة للرسول، ومن ثم تتجلى الفائدة البلاغية في هذا العدول، وذلك على العكس من استخدام الفعل المضارع في طلب الشهادة من الله؛

لأن شهادة الله ببراءة رسوله من الشرك محققة لا محالة، بغض النظر عن وقت حدوثها.

وعلى هذا النحو يجيء قول محمود درويش:

وأنا أنا، لا شيءَ آخر
واحدٌ من أهلِ هذا الليلِ. أحلمُ
بالصعودِ على حصاني فوقَ، فوق...
لأتبعَ الينبوعَ خلفَ التّل.
فاصمدْ يا حصاني. لم نَعُدْ في الريح مختلفَين[٦٦]

حيث عدل عن الخطاب بصيغة المضارع في قوله: "أحلم...، لأتبع..." إلى صيغة الأمر في قوله: "فاصمد..." للدلالة على بدء تحقق حلمه وقرب الوصول إلى غايته.

وقد أسهم هذا الانتقال من المضارع، الدال على التجدد والاستمرار، إلى الأمر، الدال على الحال، في جذب انتباه المتلقي، وتقريب الحدث من خلال استحضار الحصان وأمره بالصمود، بعد أن كان الصعود على الحصان مجرد حلم قد يتحقق أو لا يتحقق.

فالأمر هنا يوحي بالبدء الفعلي في تحقق الحلم، ومن ثم يزيل ما قد يخلّفه المشهد قبل ورود الأمر من أن هذا الحلم مثل غيره من الأحلام التي قلّما تتحقق، لينقل المتلقي نقلة وجدانية كبرى من حالة يعتورها الشك المبرّر

والإحباط المنطقي، إلى حالة يصبح فيها الحلم يقيناً يتحقق على أرض الواقع.

المستوى الرابع: الانتقال عن الماضي إلى الأمر

ونلاحظ العدول عن الماضي إلى الأمر في قوله تعالى: "قل أمر ربي بالقسط وأقيموا وجوهكم عند كل مسجد وادعوه مخلصين له الدين"(٦٧). فمقتضى الظاهر أن يقول: "أمر ربي بالقسط وبإقامة وجوهكم"، ولكنه عدل إلى الأمر؛ لأن المعنى المعبر عنه الذي هو إقامة الصلاة معنى مهم. وقد أفادت هذه المخالفة أن الحديث بلغ مقطعاً من المعنى يجب على السامع أن يلتفت إليه، وهذه قاعدة عامة في كل مخالفة. ثم إن في توجيه الأمر إليهم بإقامة الصلاة دلالة على مزيد العناية بها، وتأكيداً على ضرورة إقامتها. وبالنظر إلى التعبير عن الصلاة بقوله: "وأقيموا وجوهكم عند كل مسجد" نجد أن التعبير بإقامة الوجوه فيه معنى العزة ورفع الرأس إلى السماء عند مساجد الله حيث تنحني الأصلاب لخالقها وتسجد في ساحته مؤكدة بذلك أنها لا تنحني لمخلوق ما دامت عرفت الانحناء للخالق ولا تطأطئ في ساحة طاغية ما دامت سجدت لله(٦٨).

وعلى هذا النحو يجيء قول حمدو الخلّوف في نص له

بعنوان "الليلة الأخيرة":

"ما أشبه الليلة بالبارحة"

وما أتعس السنة الراحلة

وماذا تركنا غير هذا الصدى

فابتعد أيها القلب رويداً.. رويدا

وانطلق في المدى[٦٩]

حيث انتقل الخطاب من صيغة الماضي في قوله: "تركنا" إلى صيغة الأمر في قوله: "فابتعد، وانطلق"، للإيحاء برغبة الشاعر في الابتعاد عن الماضي، ومن ثم فإن الأمر هنا "فابتعد، وانطلق" يؤكد هذه الرغبة، ويحث على الإسراع في تحقيقها، ومن ثم فإن استخدام صيغة الماضي أولاً لم تكن إلاّ بمثابة تبرير للأمر الذي كان مستقراً في نفس الشاعر قبل التلفظ به، أو كتابته، فضلاً عن أن في سَوقِه لهذه المبررات في قوله: "ما أشبه الليلة بالبارحة"، "وما أتعس السنة الراحلة"، "وماذا تركنا غير هذا الصدى"، ما يفصح عن استقراره واقتناعه التام بما قرره، ورفضه في الوقت نفسه أية هواجس أخرى تحرض على التردد، أو المجادلة فيما توصل إليه.

وبعد: فإن العدول الزمني، كان خطوة مهمة في سبيل توسيع مصطلح الالتفات، بحيث لم يعد هناك شرط لتحققه

إلاّ شرط الانتقال من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر، أي الخروج على النمط المستقر، أو المألوف، أياً كانت صورة هذا الخروج، وهو الأمر الذي ينبني عليه أيضاً ما يسمى بالعدول العددي.

العدول العددي

من الشواهد التي استشعر البلاغيون القدماء أنها تشبه الالتفات بوجه عام فقاسوها عليه ورصدوها مندرجة تحت "ما يقرب من الالتفات" أو "الملحق بالالتفات"، ما يتمثل في "نقل الكلام من خطاب الواحد أو الاثنين أو الجمع لخطاب الآخر، ذكره التنوخي وابن الأثير وهو ستة أقسام أيضاً"[٧٠]. وقد رأينا أن نقف على هذا الأقسام أو المستويات على النحو التالي:

المستوى الأول: العدول عن المفرد إلى المثنى

ويمثل لهذا المستوى بقوله تعالى: "قالوا أجئتنا لتلفتنا عما وجدنا عليه آباءنا وتكون لكما الكبرياء في الأرض"[٧١].

فبينما كان الخطاب موجهاً إلى موسى عليه السلام في قوله تعالى على لسان فرعون وقومه: "قالوا أجئتنا لتلفتنا عما وجدنا عليه آباءنا"، أي تثنينا عن الدين الذي نحن عليه وكان عليه آباؤنا من قبل، توجه الخطاب إلى موسى وهارون في قوله: "وتكون لكما الكبرياء في الأرض"، وهذا الالتفات من خطاب المفرد إلى خطاب المثنى إنما

يدل على ملازمة هارون لموسى في دعوته إلى الله، وأن قوم فرعون لا يتقبلون كلام أي منهما، وذلك يدل على اعتقاد قوم فرعون بأن موسى وأخاه هارون، إنما يبحثان عن الرياسة وسيادة القوم، أي أنهما يشتركان في هذا الهدف، ومن ثم جاء الكلام مخاطباً الاثنين في قوله: "وتكون لكما"، فإذا كان موسى عليه السلام هو صاحب الرسالة، فإن هارون يشترك معه في الهدف/ الرياسة، من وجهة نظر فرعون وقومه.

وعلى هذا النحو يقول صلاح عبد الصبور:

لو أننا

لو أننا

لو أننا، وآه من قسوة "لو"

يا فتنتي، إذا افتتحنا بالمنى كلامنا[٧٢]

فبينما يجيء الكلام بصيغة المفرد في قوله: "يا فتنتي" في دلالة على شعوره الخاص بالفتنة والأسى والتحسر، يعدل إلى المثنى في قوله: "إذا افتتحنا بالمنى كلامنا"، وهو يتحدث عنه وعن محبوبته، وفي ذلك ما يوحي بافتتانه وحزنه، بل حسرته، إذا افتتح هو أو محبوبته الكلام بالتمني، أي إنه لا يتألم لتعلقه وحده بالأمنيات، بل لتعلق محبوبته بها كذلك، مما يوحي بتلازمهما وارتباطهما

الوثيق من ناحية، وبتشابه حاليهما من ناحية أخرى، فضلاً عن الإيحاء بأن هذه الأمنيات لا تتحقق، ومن ثم يزداد الشعور بالألم والحسرة، فإذا شاركته المحبوبة – بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى – هذه الأمنيات التي لا تتحقق، تضاعف شعوره بالألم والحزن والحسرة.

المستوى الثاني: العدول عن المثنى إلى المفرد

من شواهد هذا النوع من الالتفات قوله تعالى: "فمن ربكما يا موسى"[٧٣]، أي ويا هارون، وفيه وجهان: أحدهما: أنه أفرده بالنداء لإدلاله عليه بالتربية، والآخر: أنه صاحب الرسالة والآيات، وهارون تبع له[٧٤]. ومثل ذلك قوله تعالى: "فلا يخرجنكما من الجنة فتشقى"[٧٥].

ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور في نص له بعنوان "الحب في هذا الزمان":

ولننطلق مغامرَين ضائعَين في البحار العكرة
نمد جسمنا الجديب، والضلوع المقفرة
في الغرف الجديدة المؤجرة
بين صدور أخر معتصرة[٧٦]

حيث جاء الكلام بصيغة المثنى في قوله: "مغامرَين ضائعَين"، ثم عدل عن المثنى إلى المفرد في قوله: "نمد

جسمنا الجديب"، ولو جاء الكلام مراعياً للأداء المثالي للجملة لقال: "تمد جسمينا الجديبين"، ولكنه جاء على طريقة الالتفات ليؤكد أن المغامرة والضياع غاية مشتركة بينه وبين المحبوبة، بحيث لا يغامر أحدهما منفصلاً عن الآخر، مما يوحي بشدة ارتباطهما، وارتضائهما مصيراً واحداً.

المستوى الثالث: الرجوع من خطاب الواحد إلى خطاب الجمع

يعد الرجوع من خطاب الواحد إلى خطاب الجمع قسماً من أقسام الالتفات كما ارتأى البلاغيون[٧٧]. وقد مثلوا له بقوله تعالى: "ومالي لا أعبد الذي فطرني وإليه ترجعون"[٧٨]. فقد بدأت الآية بخطاب الواحد في قوله: "ومالي لا أعبد الذي فطرني"، وكان مقتضى الظاهر أن يقول: "وإليه أرجع"، وإنما صرف الكلام عن خطاب نفسه إلى خطابهم لأنه أبرز الكلام لهم في معرض المناصحة، وهو يريد مناصحتهم ليتلطف بهم ويداريهم؛ لأن ذلك أدخل في إمحاض النصح، حيث لا يريد لهم إلاّ ما يريد لنفسه. وقد وضع قوله: "ومالي لا أعبد الذي فطرني"، مكان قوله: "وما لكم لا تعبدون الذي فطركم" بدليل قوله: "وإليه ترجعون"، ولولا أنه قصد ذلك لقال: "الذي فطرني

وإليه أرجع"[٧٩].

وفي الشعر العربي الجديد نجد لهذا المستوى صورتين:

الصورة الأولى: من المفرد المذكر إلى جمع المذكر:

وقد وردت هذه الصورة في قول محمد علي شمس الدين:

وأقولُ يا قَمَري الذي قتلوكَ
هَبْ لي منْ أقاصي كَفِّكَ البيضاءِ أغنيةً
ونشربُ قَبْلَ بارقةِ الزوالْ[٨٠]

حيث تحول خطاب المفرد المذكر في قوله: "وأقول يا قمري...، هب لي..." إلى خطاب جمع المذكر في قوله: "ونشرب" وكان مقتضى الظاهر أن يقول: وأشرب.

هذا الانتقال الذي جرى على طريقة الالتفات، يحقق فائدة تتمثل في خروج الشاعر بالتجربة من حيز الهم الخاص إلى الهم العام، من خلال تأكيد أن رغبته في أن ينهل من ضوء القمر الراحل لم تكن مجرد رغبة خاصة، وإنما هي رغبة جماعية يفصح عنها الانتقال إلى خطاب الجمع في قوله: "نشرب".

ويقول توفيق زيّاد في نص له بعنوان "نيران المجوس":

على مهلي
لأني لستُ كالكبريت
أضيء لمرة... وأموت
ولكني...
كنيرانِ المجوسِ: أضيء...
من مهدي إلى لحدي
ومن سلفي إلى نسلي
طويلٌ كالمدى نفسي
وأتقن حرفةَ النملِ
على مهلي
لأن وظيفةَ التاريخِ...
أن يمشي كما نُملي[81]

ويتجلى العدول عن المفرد في قوله: "أضيء، أموت، أتقن" إلى الجمع في قوله: "نملي"، وفي ذلك ما يحقق فائدة بلاغية ينتجها المعنى في قوله:

لأن وظيفة التاريخ...
أن يمشي كما نملي

لأن تسطير التاريخ وتدوينه لا يقوم به فرد، ومن ثم كان الانتقال من المفرد إلى الجمع، انتقالاً من خصوصية التجربة إلى عمومها.

وعلى هذه الصورة أيضاً يجيء قول عز الدين إسماعيل في نص له بعنوان "الماقبل":

أبعد عني هذا الحرف وهذا الحرف

أبعد عني كلَّ حروف هجائكم الرنانة؛

كلَّ كلامكم المنقوش المكذوب

واقرأ ما قبل الصوت وقبل المكتوب(٨٢)

وهنا نلاحظ أن المخاطَب كان واحداً في قوله : "أبعد عني هذا الحرف وهذا الحرف"، ثم تحوّل هذا الخطاب إلى الجمع في قوله: "أبعد عني كل حروف هجائكم الرنانة" وقوله: "كلّ كلامكم المنقوش المكذوب"، عبر الضمير في "هجائكم" و"كلامكم"، ثم تحول مرة أخرى إلى خطاب المفرد في قوله: "واقرأ ما قبل الصوت وقبل المكتوب".

ذلك الانتقال من المفرد إلى الجمع، إنما جاء على طريقة الالتفات، ليؤكد أن المعنيَّ بإبعاد الحرف لم يكن إلاّ واحداً، أما المُبعَد (بفتح العين) فهو فعل جماعي يشترك في صنعه الكل، ومن ثم قال: "أبعد عني كل حروف هجائكم..."، و"كلّ كلامكم..."، وهنا يوحي هذا الجمع بتشابه حروف الفرد وحروف الجماعة كما يتشابه كلامهم، ذلك الكلام المكذوب. وحينما تحول الأمر من الإبعاد إلى

القراءة، كانت العودة على طريقة الالتفات إلى ضمير الواحد مرة أخرى في قوله: "واقرأ ما قبل الصوت وقبل المكتوب"؛ ذلك أن فعل القراءة هذا يختلف من فرد إلى آخر، فما بالنا لو كان المطلوب هو قراءة ما قبل الصوت وما قبل المكتوب؟!.

هكذا تتجلى جمالية هذا الالتفات حينما يكون الفرد ككل أفراد الجماعة، لا يختلف عن نظرائه، فيتحول الخطاب إليه من خطاب مفردٍ إلى خطاب جمعٍ؛ إذ لا فرق، وحينما يراد أن يتحول هذا الفرد إلى فرد يختلف عن نظرائه في الجماعة، فلا يخاطَب إلاّ بوصفه فرداً.

وإذا كان العدول عن خطاب الواحد إلى خطاب الجمع لدى محمد علي شمس الدين قد يحيل إلى انتشاء الذات وامتلائها بحيث تصبح وكأنها ذوات في ذات واحدة، فإن التحول عن خطاب المفرد إلى خطاب الجمع لدى توفيق زياد قد اتكأ على أن "وظيفة التاريخ" لا يمكن أن ينفرد بها أحد، ومن ثم فهو انتقال من الخاص إلى العام حقيقة، ومن الفرد إلى المجموع حقيقة، لا إلى الفرد الذي تجمعت فيه ذوات أخرى ليس على وجه الحقيقة، بل بفعل التضخم والامتلاء والانتشاء، بينما يختلف نموذج عز الدين إسماعيل عن النموذجين الآخرين في أنه يتحقق فيه ما

يشبه شرط الالتفات لدى بعض البلاغيين الأوائل، إذ ينتقل عز الدين إسماعيل من خطاب المفرد إلى خطاب الجمع ثم يعود مرة أخرى إلى المفرد، تماماً كما كان يعود الضمير في الملتفَت إليه إلى الملتفَت عنه مرة أخرى.

الصورة الثانية: من المفرد المؤنث إلى جمع المؤنث:

وتأتي هذه الصورة في قول سعدي يوسف:

لم يعد في الشوارع ما تعزفين له:
الساحاتُ انطفأتْ
والحرائقُ قد غادرتْ في مياه المجاري
والمقاهي مهذبةٌ في الصباحِ
ومغلقةٌ بعد منتصف الليلِ
مثلك
لم يبقَ إلاّ الملابسُ
قطنٌ
وجلْدٌ
وأغنيةٌ لثقوب السراويلِ زرقاءُ عنْدَ الرُكَبْ.
سوف يأتي المُغنّي
ويذهبْ
بكُنَّ، ستبقين برميلَ بيرةْ
تَظلين في هدأة الزاوية
أنتِ

والأمس

والرّمس

والقدم الحافيةْ[٨٣]

فبينما كان الخطاب إلى المفرد المؤنث في قوله: "تعزفين...، مثلك..."، تحول إلى الجمع المؤنث في قوله: "بكن..."، وكان مقتضى الظاهر أن يقول: "بك". وذلك يعني أن الشاعر في لحظة معينة رأى أن في هذه المخاطَبة ما يؤهلها للتعبير عن الكل، فجاء الكلام على طريقة الالتفات ليحقق هذه الفائدة.

المستوى الرابع: الرجوع عن خطاب الجمع إلى خطاب الواحد

يجيء الرجوع من خطاب الجمع إلى خطاب المفرد في قوله تعالى: "وأوحينا إلى موسى وأخيه أن تبوءا لقومكما بمصر بيوتاً واجعلوا بيوتكم قبلة وأقيموا الصلاة وبشر المؤمنين"[٨٤]، حيث رجع من التثنية إلى الجمع، ثم من الجمع إلى الواحد، وذلك أنه لما ثنى كان المراد موسى عليه السلام في قوله: "وبشر المؤمنين" لأنه كان الرسول المستشار في ذلك الوقت[٨٥].

ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور في قصيدة "أغنية لليل":

اللَيلُ سُكْرُنا وكأسُنا
ألفاظُنا التي تُدَارَ فيه نقلنا وبقلنا
الله لا يحرمني الليلَ ولا مرارَتَهْ[٨٦]

فقد استخدم صلاح عبد الصبور الضمير (نا) الدال على الجمع في قوله: "سكرنا، كأسنا، ألفاظنا، نقلنا، بقلنا"، ثم رجع من الجمع إلى الواحد الذي يدل عليه الضمير في قوله: "لا يحرمني". وهذا العدول عن الجمع إلى الواحد ينذر بسطوة الهم الخاص على عموم التجربة، ويفصح عن استعذاب المرارة والألم بمفهومه العام، ذلك الاستعذاب الذي يمثل حالة خاصة، لا يمكن أن تنطبق على الجميع، ومن ثم كان الانتقال – هنا – من الجمع إلى المفرد مرتبطاً بشعور الشاعر الخاص، وهو شعور من شأنه أن يلفت المتلقي لفتاً إلى ضرورة البحث في أسباب استعذاب مرارة الليل، وليس استعذاب سكونه وهدوئه وإيحاءاته الإيجابية الأخرى التي كان من الممكن أن تكون حاضرة لو توقف عبد الصبور عند "الليل" في قوله: "الله لا يحرمني الليل ولا مرارته"، ولكنَّ عَطْفَ "ولا مرارته" على الليل نحا بالمتلقي منحى آخر، من شأنه أن يحرض على استشراف هذه الحالة الخاصة، وكأن الشاعر لم يكتف بالانفراد بهمومه الخاصة، وإنما سعى أيضاً إلى

إشراك المتلقي في هذا الهم، مما يزيد المتلقي تعلقاً بالتجربة، بل يتعايش معها، ويحاول فضّ خصوصيتها، لتصبح هماً مشتركاً.

ومن ذلك – أيضاً – قول محمد عفيفي مطر في نص له بعنوان "شجرة الأسلاف":

دفنا في جذوع التوت موتانا
وعدنا نملأ الأفران دخانا
لينتظر الصغار فطائر العيد
وينتظر الكبار مواسم الأمطار،
يخرج صبية القرية
ويلتفون حول جنينة التوت
"تسلقْ واضربْ الفرعين بالأقدامْ
فهذا توتنا الأبيض
يمد جذوره ويمص ما بصدور موتانا
ويشرب ما بأثداء النساء السمر من لبن
وهذا توتنا الأحمر
يمص دماء قتلانا
وهذا توتنا الأخضر
يمد جذوره بسواعد الأطفال".
ويا شمس الفروع الخضر غطينا

وضمينا سواراً من حميم الطمي في رسغيك،
واسقينا، وصبينا عصيراً في جذوع التوت[٨٧]

فبينما يأتي الكلام بصيغة الجمع في قوله: "دفنا - موتانا - عدنا - نملأ"، وكلها أفعال يشترك فيها الجميع، بما يفصح عن أننا إزاء تجربة عامة، يعدل الشاعر إلى خطاب الذات/ المفرد في قوله: "تسلقْ - اضربْ"، وفي ذلك ما يؤكد انفصال الفرد عن المجموع في إرادة فعل التسلق وضرب الفرعين كي يتساقط التوت الذي نما بحليب الموتى، وكأنه بذلك يحاول استرجاع روائح الغُيّاب، من موتى وقتلى، وتلك رؤية خاصة، ربما تتكئ على زعم من يقولون بانبعاث أرواح الموتى في كائنات أخرى، غير أن تلك الرؤية - وهذا ما يعنينا هنا - يتوجب معها هذا الانتقال من الجمع إلى المفرد، ذلك الانتقال الذي يدفع المتلقي دفعاً إلى الانسلاخ من المجموع وهو يتعايش مع التجربة في أولها، ليصبح مع الشاعر وحده في هذه التجربة الخاصة، ويزداد تقارباً منها وتعايشاً معها وهو ويحاول سبر أغوارها.

وإذا كان ذلك الرجوع عن خطاب الجمع إلى خطاب المفرد لدى صلاح عبد الصبور قد اقتصر على الدعاء ليصبح تحقق الفعل مرهوناً بإرادة المدعو/ الله، فإن

الصورة تختلف اختلافاً كلياً لدى محمد عفيفي مطر، حيث يفصح الأمر في قوله "تسلقْ واضربْ الفرعين بالأقدام"، عن أن القدرة على تحقيق الفعل – هنا – هي بيد الآمر نفسه، خاصة إذا ما أدركنا أن الآمر والمأمور واحد، بما يفيد أن تحقق الفعل سيكون على وجه اليقين، بينما يظل ذلك التحقق لدى عبد الصبور بيد المدعو الذي هو أقوى بالتأكيد من الداعي، ومن ثم فقد يستجيب المدعو فيتحقق المراد، وقد لا يستجيب فلا يتحقق.

ويتحقق ذلك الانتقال من الجمع إلى المفرد أيضاً في قول محمد خضر الغامدي في نص له بعنوان "قطف":

اليوم قطفنا خلاصة الحياة

تذوقتها برأس لساني

كانت الأرض قد رضيت عني

استرختْ

وكان النمل يدب....... يدب[٨٨]

فبينما يتحدث الشاعر بصيغة الجمع في قوله: "اليوم قطفنا خلاصة الحياة"، يعدل عن الجمع إلى المفرد بقوله: "تذوقتها برأس لساني"، في إشارة – أيضاً – إلى انفراده بذلك الفعل، في انتقال بيّن من عمومية التجربة إلى خصوصيتها، فيلفت المتلقي أيضاً إلى تلك الخصوصية

حتى يصبح شريكاً في إنتاجها.

غير أن الفعل المراد تحققه عبر الانتقال – هنا – لا يتم من خلال الدعاء الذي قد يتحقق أو لا يتحقق، كما لدى عبد الصبور، أو من خلال فعل الأمر الموحي بالتيقن من أنه سوف يتحقق، كما لدى عفيفي مطر، وإنما نجد الفعل المراد تحقيقه وقد تحقق بالفعل لوروده بصيغة الماضي في قوله "تذوقتها".

وعلى هذا النحو – أيضاً – يجيء قول أشرف فياض في نص له بعنوان "متلازمة الوطن.. الحادة":

الله لنا
خَلَقنا من طين
وجعل لكل داء دواء
وجعل لكل سلَيم سقماً
ولكل مبتهج بكاء!
تلحَّفْ بغنائك
ولا تتعرض للشوق مباشرة[89]

ففي قوله: "الله لنا/ خلَقنا من طين"، يتحدث الشاعر بصيغة الجمع، ثم يعدل عن هذا الجمع إلى التحدث بصيغة المفرد في قوله: "تلحّف بغنائك/ ولا تتعرض للشوق مباشرة".

غير أن فياض لم يكتف بالأمر في قوله "تلحَّفْ

بغنائك"، كما جاء الأمر لدى عفيفي مطر في قوله "تسلقْ واضربْ"، وإنما أتبع فياض الأمر بالنهي في قوله "ولا تتعرض للشوق مباشرة"، ليحيل المتلقي إلى ذلك الشعور بالعذاب المجسد في الحكمة الإلهية بإقامة الحياة على التضاد: ماء وهواء، نار وجنة، أرض وسماء، داء ودواء، سقم وشفاء، بهجة وبكاء... إلخ، ومن ثم فإن الشوق – في هذا السياق – إن أريد فإنما سيكون للشيء ونقيضه، الأمر الذي لا يستقيم منطقياً، فلما كان هذا النقيض قاسياً إلى حد انعدام القدرة على احتماله أحياناً، كان لابد من النهي عن الشوق، مادام المشوق إليه يحمل الشر والخير في آن واحد.

وتتجلى دلالة هذا العدول في أن التحدث بصيغة الجمع أولاً، إنما جاء ملائماً للفعل "خلق"، باعتبار أن الناس جميعهم مخلوقون لله، ثم حينما يسدي الشاعر نصيحة، أو يصدر أمراً، فإنه لا يستطيع أن ينصح أو يأمر كل الناس، ومن ثم عدل عن التكلم بلسان الجمع إلى خطاب المفرد.

وإنما كان الحديث بلسان الجمع في البداية تمهيداً للمتلقي لإشراكه في التجربة، فإذا ما أصبح مهيأً ومشاركاً، بث الشاعر إليه همّه الخاص في ذلك الانتقال إلى خطاب المفرد، فتتم الفائدة.

المستوى الخامس: الرجوع عن خطاب المثنى إلى خطاب الجمع

ويأتي على هذه الصورة قوله تعالى: "إن تتوبا إلى الله فقد صغت قلوبكما وإن تظاهرا عليه فإن الله هو مولاه وجبريل وصالح المؤمنين والملائكة بعد ذلك ظهير"(٩٠)، حيث إن الخطاب موجّه لحفصة وعائشة، ولكن الله تعالى أتى باسم جمع بدل المثنى في قوله: "قلوبكما"، وكان السياق أن يقول: قلباكما. وقد "ساغ ذلك لإضافته إلى مثنى وهو ضميراهما والجمع في مثل هذا أكثر استعمالاً من المثنى والتثنية دون الجمع، كما قال: فتخالسا نفسيهما بنوافذ كنوافذ العبط التي لا ترفع وهذا كان القياس وذلك أن يعبر عن المثنى بالمثنى ولكن كرهوا اجتماع تثنيتين فعدلوا إلى الجمع لأن التثنية جمع في المعنى والإفراد لا يجوز عند البصريين إلاّ في الشعر"(٩١).

ويتجلى هذا المستوى في قول صلاح عبد الصبور:

الحُبُّ يا حبيبتي فردوسُنا الأمينْ
حينَ تؤودُ ظهرَنا الأيامْ
وتنتهي رحلتنا لشاطئ المنونْ
نذوبُ في هوائه مُهَلِّلينَ باسمينْ
كأننا لُحُونْ(٩٢)

فقوله "مهللينَ باسمينْ / كأننا لحون" جاء بصيغة

الجمع، بينما كان الخطاب له ولمحبوبته. وهذا العدول من المثنى إلى الجمع يوحي بأن الصورة التي رسمها الشاعر تشمل المحبين جميعاً، وذلك ما يزيد التجربة ثراء بانتقالها من الخاص إلى العام.

المستوى السادس: الرجوع عن خطاب الجمع إلى خطاب المثنى

ومن شواهد هذا المستوى قوله تعالى: "يا معشر الجن والإنس إن استطعتم أن تنفذوا من أقطار السموات والأرض فانفذوا لا تنفذون إلا بسلطان * فبأي آلاء ربكما تكذبان"(٦٣).

حيث عدل عن خطاب الجمع الذي بدأ به في قوله: "يا معشر الجن والإنس" إلى خطاب المثنى في قوله: "فبأي آلاء ربكما تكذبان".

والحقيقة أن هذا المستوى يبدو فريداً، بحيث لم أعثر في ما اطلعت عليه من الشعر العربي الجديد على شاهد يمثل لهذا المستوى.

مستويات أخرى

المستوى الأول: العدول إلى الآخر

ألحق البلاغيون القدماء بالالتفات صوراً أخرى منها أن يكون الخطاب موجهاً إلى مخاطَب بعينه، ثم يعدل المخاطِب عن هذا المخاطَب المعين، ويوجه الخطاب إلى مخاطَب غيره[٩٤]. ويوضح الزركشي وجه هذا العدول بقوله: "وإنما يفعل ذلك إذا ابتلي العامل بخصم جاهل متعصب، فيجب أن يقطع كلامه معه في تلك المسألة؛ لأنه كلما كان خوضه معه أكثر، كان بعده عن القبول أشد، فالوجه حينئذ أن يقطع الكلام معه في تلك المسألة، وأن يأخذ في كلام أجنبي ويطنب فيه، بحيث ينسى الأول ليتمكن من انقياده[٩٥]، ومن ثم يمكن أن نصطلح على تسمية هذا النوع من الالتفات بـ"العدول إلى الآخر".

ويمثل لهذا المستوى قوله تعالى: "فإن لم يستجيبوا لكم فاعلموا أنّما أُنزل بعلم الله وأن لا إله إلا هو فهل أنتم مسلمون"[٩٦]. فالخطاب في قوله تعالى: "فإن لم يستجيبوا لكم فاعلموا أنّما أُنزل بعلم الله وأن لا إله إلا هو" موجه إلى المسلمين، ثم تحول الخطاب إلى الكافرين في قوله تعالى: "فهل أنتم مسلمون"، وفي هذا العدول عن مخاطبة

المسلمين إلى مخاطبة الكافرين حث للكافرين على الدخول في الإسلام، بعدما بيّن للمسلمين أن ما أنزل هو بعلم الله، وأن لا إله إلا هو.

وعلى هذا النحو يجيء قول صلاح عبد الصبور في الفقرة الرابعة من نص له بعنوان "مذكرات الصوفي بشر الحافي":

وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيفي لمائدتي

فلا تلقى سوى جيفة

تعالى الله، أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام

لأنك حينما أبصرتنا لم نحلُ في عينيك[٩٧]

فبينما كان الخطاب موجهاً إلى الضيف في قوله: "وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيفي لمائدتي/ فلا تلقى سوى جيفة"، يستحضر صلاح عبد الصبور الله تعالى بصيغة الغياب في قوله: "تعالى الله"، ثم يعدل عن الغياب إلى الخطاب في قوله: "أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام/ لأنك حينما أبصرتنا لم نحلُ في عينيك".

هذا العدول عن مخاطبة الضيف إلى مخاطبة الله تعالى، إنما جاء لتأكيد الحال التي عليها الشاعر، والتي كانت مبرراً لعدم دعوة الضيف لمائدته. كما أن الانتقال من مخاطبة الضيف إلى مخاطبة الله تعالى على هذا

النحو: "أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام"، يثني الضيف عن محاولة استجلاء مبررات أخرى لتلك الحالة؛ بعد وصفها بأنها هبة من الله، فالله تعالى لا يسأل عما يفعل. هذا، إن لم يثنه - أصلاً - مجرد التحول عنه ومخاطبة غيره. وإمعانا في العزوف عن أية استفسارات محتملة من هذا الضيف، يختتم عبد الصبور بإجابة قاطعة لا ينبغي السؤال بعدها: "لأنك حينما أبصرتنا لم نحل في عينيك". وكأنه أراد إغلاق كل السبل أمام السائل/ الضيف، وفي ذلك ما يوحي بقسوة حال الشاعر ويأسه من إصلاحها.

وهناك التفات آخر يتمثل في التعبير عن المفرد بالجمع: فبعدما كان الخطاب بصيغة المفرد في قوله: "أدعوك"، يعبر عبد الصبور بصيغة الجمع في قوله: "وهبتنا، أبصرتنا، لم نحل"، وكان مقتضى الظاهر أن تأتي هذه الجمل الشعرية على النحو التالي:

وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيفي لمائدتي

فلا تلقى سوى جيفة

تعالى الله، أنت وهبتني هذا العذاب وهذه الآلامْ

لأنك حينما أبصرتني لم أحلُ في عينيكْ

إن تعدد صور الالتفات في هذه الأسطر القليلة، بحيث نجد ثلاثة التفاتات مختلفة في أربع جمل شعرية قصيرة،

يجعلنا نقف على مقولة الزمخشري التي ارتأى فيها أن ورود الالتفات إنما يكون "إيقاظاً للسامع من الغفلة، وتطريباً له بنقله من خطاب إلى آخر، تنشيطاً له في الاستماع، واستمالة له في الإصغاء إلى ما يقوله"(٩٨)؛ إذ مع تأكيد أهمية التلقي في درس الالتفات، فإن في هذه الظاهرة التركيبية شيئاً أكبر من توقي ما قد يعترض المتلقي من سأم وملل. فتأثير الالتفات على المتلقي ينبغي ألاّ يصرف عن الأساس الجوهري الذي يستند إليه درس هذه الظاهرة، وهو اليقين بأن ثمة مرمى دلالياً يهدف الالتفات إلى تحقيقه، وهو ما عبر عنه القدماء بألفاظ مختلفة مثل: "الفائدة التي اقتضته"، و"فائدته الخاصة"(٩٩).

وخلاصة ذلك أن الالتفات يكون للتعبير تماماً كما يكون للتأثير، وأن تقدير الدور الدلالي له أمر يرتبط بشكل أساسي بالسياق الوارد فيه(١٠٠). كما يؤكد هذا الورود المكثف للالتفات في أسطر قليلة ما قال به صاحب الطراز من أن "أهل البلاغة من العرب دأبهم الالتفات، ويستكثرون منه"(١٠١).

المستوى الثاني: العدول عن المتغير إلى الثابت

في إطار سعينا لتوسيع مصطلح الالتفات ليشمل أنواعاً أخرى، نستطيع أن نلحق بالعدول ما يمكن أن نصطلح على تسميته بـ"العدول عن المتغير إلى الثابت"، ونعني بذلك العدول عن الفعل إلى الاسم.

وقد لاحظ ابن الأثير هذا النمط من العدول في قوله تعالى: "إن في ذلك لآية لمن خاف عذاب الآخرة ذلك يوم مجموع له الناس وذلك يوم مشهود"[١٠٢]، حيث عدل عن الفعل المستقبل "يجمع" إلى اسم المفعول "مجموع" وذلك لما في الاسمية من معنى الثبات والتحقق[١٠٣].

ويستثمر أمل دنقل هذا المستوى في قوله:

كل صباح
أفتح الصنبور في إرهاق
مغتسلاً في مائه الرقراق
فيسقط الماء على يدي.. دماً![١٠٤]

وهنا نلاحظ العدول عن الفعل "أغتسل" إلى اسم الفاعل "مغتسلاً" للدلالة على وجوم الهيئة وضعفها وعدم قدرتها على التحرك وإنتاج الفعل، وهو ما يتناسب مع حالة الإرهاق التي يكون عليها حال إنتاج الفعل الضروري، المتمثل في فتح الصنبور، فضلاً عن تصوير الواقع

اليائس الذي لا يتغير، والذي لا ينتج سوى الشقاء والعذاب والدماء، وكلها مسببات قوية للسكون والشلل التام، ومن ثم الانتقال من الفعل - بما يعنيه من حركة وتجدد - إلى الاسم - بما يوحي به من جمود وسكون - وفي ذلك ما يلفت المتلقي لفتاً إلى مرارة وقسوة هذا الواقع، ومن ثم التضامن مع الشاعر في السخط عليه.

وعلى هذا النحو أيضاً يقول علاء عبد الهادي:

وأُطلق سراح اختلاجي
أشتبح فيما أرى
مثل اليمامة.. تسد مدخل الغار
وناسجةً للغبار
تجز..
صوف الكلام.. رداءً لناري(١٠٥)

فقد استخدم اسم الفاعل "ناسجة" مكان الفعل "تنسج"، وكان السياق أن يقول:

مثل اليمامة.. تسد مدخل الغار
وتنسج الغبار

وفي هذا الانتقال من المتغير/ المضارع، إلى الثابت/ اسم الفاعل، ما يوحي باستمرار وتجدد عملية سد الغار، مع الثبات على النسج الذي يملأ الفراغات حتى لا يرى

من بالخارج من بالداخل، وهذا الثبات على النسج، بما يوحي بتحققه الأكيد عن طريق الاسمية "ناسجة"، ربما كان أهم من عملية سد الفراغ بجسد اليمامة وحده؛ إذ لا يستطيع جسدها الصغير إلا أن يملأ فراغاً بحجمها فقط. وهذه الصورة تستدعي قصة اختباء النبي صلى الله عليه وسلم في الغار مع صاحبه أبي بكر الصديق رضي الله عنه.

وميزة الالتفات – هنا – إنما تتجلى – كما في الصورة السابقة أيضاً – في جذب المتلقي من حالة الحركة إلى حالة السكون أو الثبات مما يستدعي مزيداً من الانتباه واليقظة التامة والإصغاء، وإعمال العقل أيضاً.

المستوى الثالث: تقديم ما حقه التأخير

يورد صاحب الطراز تقريرين في التقديم والتأخير، فيذكر في التقرير الأول خمس صور لما يجب تقديمه ولو تأخر لفسد معناه، على النحو التالي:

الصورة الأولى:

تقديم المفعول على فعله، كما في: "زيداً ضربت"،ذلك لإفادة التخصيص؛ إذ الأصل: "ضربت زيداً"، وذلك لأن

المفعول إذا تقدم لزم الاختصاص[١٠٦].

ومن ذلك قوله تعالى: "بل الله فاعبد وكن من الشاكرين"[١٠٧]، حيث قال: "بل الله فاعبد" ولم يقل: "بل اعبد الله" لأجل الاختصاص، وعلى هذا يحمل قوله تعالى: "إياك نعبد وإياك نستعين" فتقدمه من أجل الاختصاص، وقد أشار الزمخشري في تفسيره إلى أن العبادة تكون مختصة بالله لأجل هذا التقدم، وهو رأي أكثر علماء البيان[١٠٨].

ويرى العلوي أن هذا المذهب فيه نظر، لقوله تعالى: "فليعبدوا رب هذا البيت" وقوله تعالى: "واعبدوا الله ولا تشركوا به شيئاً" وقوله تعالى: "واعبد ربك" وقوله تعالى: "واعبدوا ربكم"، فلو كان التقديم من أجل الاختصاص لوجب تقديمه في هذه الآيات كلها[١٠٩].

ولكن إذا كان رأي الزمخشري باطلاً لجعله التقدم سبباً في اختصاص الله بالعبادة، فإن ذلك لا يعني أن تقدم الله هنا لا يفيد التخصيص.

ويؤكد عبد القاهر الجرجاني أن تقديم المفعول في "ضربت زيداً وزيد ضربته" هو عدول؛ حيث إن تقديم "زيد" لم يكن على أساس اعتباره منصوباً بالفعل كما كان، ولكن على أساس رفعه بالابتداء، مع شغل الفعل بضميره،

وجعله في موضع الخبر، فيكون "زيد" مبتدأ و"ضربته" جملة فعلية في محل رفع خبر المبتدأ(١١٠).

وعلى هذا النحو يجيء قول محمود درويش:

هذا هو اسمكَ/

قالت امرأة،

وغابت في الممر اللولبي(١١١)

حيث تقدمت الجملة الاسمية "هذا هو اسمكَ"، وهي في محل نصب مفعول به، على الفعل والفاعل "قالت امرأة"، وذلك للاختصاص، أي إن جملة "هذا هو اسمك" اختصت المرأة المعنية بقولها دون سواها من الجمل والكلمات.

هذا التقديم يوحي بأهمية الجملة المقدمة، ورغبة الشاعر في لفت المتلقي إليها وإدخاله حيز الغموض الذي تنطوي عليه، ليحاول هو فك شفراتها، وذلك لا يتم إلاّ إذا عايش المتلقي التجربة، ولذلك أفقد الشاعر المتلقي أي مبرر للانشغال بالمرأة التي قالت، فغيّبها في الممر الذي يوحي بالضيق والعتمة، ثم قطع الطريق على المتلقي حتى لا يحاول متابعة المرأة أو استحضار صورتها في ذلك الممر، فوصفه بـ"اللولبي"، فإذا ما استحضر المتلقي صورة الممر اللولبي ضاعت من مخيلته عند أول منحنى

صورة المرأة، ومن ثم يجد المتلقي نفسه منشغلاً انشغالاً تاماً بالجملة المقدمة "هذا هو اسمك"، ليحاول بنفسه فك شفراتها.

وقد يتقدم المفعول لأجله على الفعل، كما جاء في قول معتز قطينة في نص له بعنوان "أحبكِ؟... ربما...":

ها أنتِ

من عسلِ القناديلِ انْهَمَرْتِ كوكباً

خجَلاً تزيحُ لكِ الكواكبُ

مقعداً في القلب(١١٢)

حيث تقدم المفعول لأجله "خجَلاً" على الفعل "تزيح"، لتحقيق فائدة بلاغية تتمثل في تأكيد غياب المرأة، وسترها خلف حزمة من العادات والتقاليد، وأن تيسير الكواكب/ الصفوة مقعداً لها، لم يكن إلاّ استحياء وخجلاً، على الرغم من أن هذا المقعد لم يتعد حدود القلب، أي إنه اعتراف بحقوقها ولكن على أن تظل في مخبئها، أو في القلب!.

الصورة الثانية:

تقديم خبر المبتدأ عليه في نحو: "قائم زيد". يقول العلوي: "فإنك إذا أخرت الخبر فليس فيه إلاّ الإخبار بأن

زيداً قائمٌ لا غير، من غير تعرض لمعنى من المعاني البليغة، بخلاف ما إذا قدمته وقلت: قائم زيد، فإنك تفيد بتقديمه أنه مختص بهذه الصفة من بين سائر صفاته...، أو تفيد تخصيصه بالقيام دون غيره من سائر أمثاله، وتفيد وجهاً آخر وهو أنه يكون كلاماً مع من يعرف زيداً وينكر قيامه فتقول: قائم زيد، رداً لإنكار من ينكره[113].

وعلى هذه الصورة يجيء قول محمود درويش في نص له بعنوان "بيروت":

تفاحةٌ للبحرِ، نرجسةُ الرُّخامِ

فراشةٌ غجريةٌ، بيروتُ. شكلُ الرُّوحِ في المرآةِ

وصفُ المرأةِ الأولى، ورائحةُ الغمامْ

بيروتُ من تَعَبٍ ومن ذهبٍ، وأندلسٍ وشامٍ

فضةٌ. زَبَدٌ. وصايا الأرضِ في ريشِ الحمامِ

وفاةُ سنبلةٍ. تشرُّدُ نجمةٍ بيني وبين حبيبتي بيروتُ

لم أسمعْ دمي من قَبْلُ ينطقُ باسمِ عاشقةٍ تنامُ على دمي.. وتنامْ[114]

فقد تقدم الخبر "تفاحة للبحر، نرجسة الرخام/ فراشة

غجرية" على المبتدأ "بيروت"، وذلك لتحقيق فائدة بلاغية تتمثل في تخصيص المبتدأ/ بيروت بالصفات الواردة في الخبر دون غيرها، وذلك بخلاف رعاية الأداء المثالي للجملة؛ إذ عندما تجيء على النحو التالي: "بيروت، تفاحة للبحر، نرجسة الرخام، فراشة غجرية"، تصبح الصفات التي أوردها الشاعر في الخبر، مجرد صفات تتضاف إليها صفات أخرى ينشغل بها أيضاً ذهن المتلقي، ومن ثم يضعف المعنى الذي أراد الشاعر حصره في خبر بعينه.

وعلى هذا النحو يقول معتز قطينة في نص له بعنوان "عبر نافذة الصيف":

وقليلٌ من الدفءِ

ينشرني

في تَمَتُّكِ ساحلها الأوسطي

ويمنحُني غيمةً

للبقاءِ بهذا التأرجحِ

ما بين ماءِ الخطيئةِ والرملِ

بكْرٌ ظنوني التي قد أفاقتْ

من الصَّحْوِ أُتعبها باليقينِ

فتنهضُ خَيْلاً[115]

ولكن، ثمة دلالة بلاغية أخرى لتقديم الخبر في قوله: "بكر ظنوني التي قد أفاقت من الصحو". تلك الدلالة البلاغية هي دلالة التبرير، أي تقديم الشاعر الذرائع والأعذار، لتبرير بقائه متأرجحاً "ما بين ماء الخطيئة والرمل"؛ فقد بنى أحكامه على الظن، والظن لا يصلح لأن يكون أساساً حقيقياً للأحكام، ولا يؤسس ليقين يدفعه دفعاً نحو الغاية المنشودة، ومن ثم نجد هذه الظنون تحمل تأكيداً جديداً على بكورتها، وقلة خبرتها، في قوله: "التي قد أفاقت من الصحو"، فهي لم تكن ناتجة عن غفلة أو وهم أو وليدة حلم. وعندما يتعبها الشاعر باليقين – في دلالة أخرى على عدم قدرتها على التيقن بنفسها – تنهض كالخيل، في دلالة بادية على استئناسها بالقوة اللازمة، في انطلاقها نحو الهدف.

الصورة الثالثة:

تقديم الظرف وتأخيره، وذلك بحسب حال وروده، فإن كان وارداً في الإثبات، لزم تقديمه، لأن في تأخيره إبطالاً لغرضه. وهذا كما في قوله تعالى: "ألا إلى الله تصير الأمور"، لأن المعنى أن الله تعالى مختص بصيرورة

الأمور إليه دون غيره.

وأما إذا كان وارداً في النفي: فقد يرد مقدماً، وقد يرد مؤخراً، فإذا ورد مؤخراً أفاد النفي مطلقاً من غير تفصيل، كما في قوله تعالى: "لا ريب فيه" فإنه قصد أنه لا يلصق به الريب ولا يخالطه، لأن النفي التصق بالريب نفسه، فلا جرم كان منتفياً من أصله، بخلاف ما لو قدم الظرف فإنه يفيد أنه مخالف لغيره من الكتب فإنه ليس فيه ريب، بل في غيره. ولهذا أخره ههنا وقدمه في قوله تعالى: "لا فيها غَوْلٌ ولا هم عنها يُنزَفون"، لأن القصد ههنا تفضيلها على غيرها من خمور الدنيا، والمعنى أنه ليس فيها ما في غيرها من الغَوْل[116].

يقول عبد المنعم رمضان في نص له بعنوان "عن ملامح وجهي وقلبي":

أنا شجر الليل

كنت إذا جاء نحوي اللصوصُ

منحتُ اللصوصَ

وإن جاء نحوي المحبون

أدخلتهم في تجاويف قلبي[117]

ونلاحظ هنا أن تقديم الظرف: "نحوي"، على الفاعل: "اللصوص/ المحبون"، يؤكد الاختصاص بالمجيء، وهنا صورتان يحدد هيئة كل منهما الفاعل. فحينما يجيء اللصوص، يتم منحهم، ثم ينصرفون، وعلى قدر ما في هذه الصورة من عطاء، إلاّ أنها تحمل في دلالاتها معنى الطرد أو التخلص السلمي من ذلك القادم. وحينما يجيء المحبون يتم إدخالهم في تجاويف القلب، وشتان بين منح السائل أو اللص، وفتح الذراعين والقلب لاستقبال الأحبة!.

فشجر الليل هنا، وهو المقصود بالمجيء في الحالتين، لابد أن يكون المجيء من أجله هو، لا مجرد المرور بمحاذاته، ومن ثم كان لتقديم الظرف: "نحوي" غاية مهمة تتجلى في ضرورة أن يكون شجر الليل هو المقصود بالمجيء دون غيره، وإلاّ انتفى فعل المنح في الحالتين.

وعلى هذه الصورة أيضاً يجيء قول رفعت سلام:

وحدي أسير على الصراط الملتوي،

مرحاً، مريبا.

لا ظل لي.

(ركلته لحظة شجار، فانصرف عني ساخطاً)

ولا لي طلل طائل في طيات طاعتي الوطيئة[١١٨]

فقوله: "لا ظل لي" ينفي عنه الظل نفياً مطلقاً، وفي ذلك إثراء وتأكيد للفظة: "وحدي" التي أتبعها بمساحة بيضاء، لتأكيد هذه الوحدة. أما قوله "ولا لي طلل" فقد قدم فيه الجار والمجرور "لي" للدلالة على مخالفته غيره، أي إن لغيره أطلالاً، بينما هو لا.

الصورة الرابعة: تقديم الحال، يقول العلوي: "فإنك إذا قدمته فقلت: جاء ضاحكاً زيدٌ، فإنه يفيد أنه جاء على هذه الصفة مختصاً بها من غيرها من سائر صفاته بخلاف ما لو قلت: جاء زيد راكباً، فإنه كما يجوز أن يجيء على هذه الصفة فإنه يجوز مجيئه على غيرها من الصفات فافترقا"[١١٩].

يقول عيد الحجيلي في نص له بعنوان "قحط":

شفيفاً

تساقط قحطي على رعشات الجحيم

"المحصن" في شفتيكِ

تسربل بالحلم .. والأغنيات الثكالى..

يدوزن أضلاع وهم جريحٍ

تحلّلَ بالبرْدِ..

ما انفك ينسج مرثية

الاحتراق العَطِر"[120]

فتقديم الحال "شفيفاً" على الفعل والفاعل وما بعدهما في قوله: " تساقط قحطي على رعشات الجحيم/ "المحصن" في شفتيكِ"، إنما جاء لتأكيد اختصاص "القحط" بهذه الصفة دون سواها من الصفات. وتلك الصفة (شفيفاً) دون غيرها، إنما تفصح عن تلك الرغبة المؤكدة في الوصول إلى تلك الشفاه الحارقة كالجحيم، غير مبالية بما قد يحدث لتلك الرغبة الرقيقة الشفافة وهي تتساقط على الجحيم!.

ويتجلى جمال تقديم الحال "شفيفاً" هنا، في كونه لم يكن إلاّ وسيلة للاستعطاف بألاّ تصد هذه الشفاه تلك الرغبة المؤكدة، ومن ثم كان التقديم هنا التماساً قبل الشروع في التساقط، لتأهيل هذه الشفاه لاستقبال الحدث!.

ويقول محمد سليمان في نص له بعنوان "دهاليز":

لست علاء الدين ولا فانوس معي

سأسير إذن في الشارع وحدي

دون دليل

وأواجه وحدي الرجل الآلة

والرجل الخفاش

ووحدي سوف أحرر بنتاً من قفص الجني[١٢١]

وهنا يستخدم محمد سليمان الحال "وحدي" ثلاث مرات، فأخَّرها مرتين في قوله: "سأسير إذن في الشارع وحدي"، وقوله: "وأواجه وحدي الرجل الآلة"، وقدمها في قوله: "ووحدي سوف أحرر بنتاً من قفص الجني"، ونلاحظ أن تأخيرها في المرتين الأوليين جاء لبيان هيئة صاحب الحال في أمرين عاديين لا يستحقان أن يجعلهما الشاعر/ صاحب الحال شيئاً يختص به وحده دون سواه، وهما: السير في الشارع دون دليل، ومواجهة الرجُل الآلة والرجل الخفاش، أما تقديم الحال في المرة الثالثة، فلأن الفعل الذي سيقوم به صاحب الحال ليس فعلاً عادياً، يستطيع أن يقوم به هو وغيره، إنه تحرير البنت من قفص الجني، وكأن صاحب الحال يريد تأكيد أنه الوحيد القادر على القيام بهذا الفعل، ومن ثم جاءت كلمة "بنت" نكرة، لتوحي أيضاً بأنها بنت لا يعرفها إلاّ صاحب الحال/ الشاعر، ولذا جاء تقديم الحال هنا ليفيد هذا الاختصاص المتمثل في قدرة صاحب الحال وحده على تخليص البنت من قفص الجني من ناحية، والمتمثل في معرفته وحده

بهذه البنت من ناحية أخرى.

الصورة الخامسة:

الاستثناء في نحو: "ما ضربت إلاّ زيداً أحداً"، يقول العلوي: "فإنك إذا قدمته فإنه يفيد الحصر، وأنه لا مضروب لك سواه، وهكذا لو قلت: ما ضربت أحداً إلاّ زيداً، فالصورتان دالتان على الحصر لمّا كان الاستثناء متصلاً بالمفعول، بخلاف قولك: ضربت زيداً فإنه غير مفيد للحصر، فكما يجوز أن تضربه يجوز أن تكون ضارباً لغيره وهكذا القول في غيره من المسائل فإنها تختلف حالها باختلاف التقديم والتأخير"(١٢٢).

وعلى هذا النحو يجيء قول عبد المنعم رمضان في نص له بعنوان "عن ملامح وجهي وقلبي":

أنا شجرُ الليلِ
لا تمنحوا جُثّتي للبلادِ البعيدةِ
لا تلجوا في الترابِ المقدسِ
إلاّ إذا ذابَ قلبي
ورفَّ كآنيةٍ
فانشغلتُ به عن فضاء يديَّ

وأصقاع جسمي[١٢٣]

فالاستثناء في قوله: " لا تمنحوا جثتي للبلاد البعيدةِ/ لا تلجوا في التراب المقدسِ/ إلاّ إذا ذاب قلبي..."، هو استثناء يحمل صفة الشرط، وكأنه يقول: امنحوا جثتي للبلاد البعيدة، ولِجُوها في التراب المقدس، إذا ذاب قلبي، ورفٌ كآنية... إلخ.

وهنا يحمل الاستثناء جمالاً آخر يتجلى في الحث على تتبع الحالة التي سيكون عليها القلب قبل إيلاج الجثة في التراب، وليس ذلك فحسب، بل متابعة الانشغال به عن فضاء اليدين وأصقاع البدن، فهنا فقط تكون الجثة مهيأة لكي تصبح منحةً للموت أو للبلاد البعيدة!. الاستثناء هنا أيضاً يوحي بعدم التسرع في إيلاج الجثة في التراب، إذ في الشرط ما يفصح عن صعوبة التحقق من تمامه، الأمر الذي يوحي بمدى التمسك بفرصة الحياة، قبل أن تتمدد الجثة في البلاد البعيدة إلى الأبد!.

فجمالية الالتفات الذي تحقق عبر الاستثناء هنا تتجلى في ما أنتجه هذا الاستثناء من المزاوجة بين صورة الرضا التام بالمصير الحتمي من ناحية، والصورة التي تنتجها ضرورة التريث قبل التسليم بأن هذا المصير قد أصبح واقعاً بالفعل، من ناحية أخرى.

صورة سادسة: تقديم الخبر على فعله

تأسيساً على الصور الخمس التي ذكرها العلوي في التقديم، نستطيع أن نضيف صورة أخرى تتعدد شواهدها في الشعر العربي الجديد، وهي تقديم الخبر على فعله لفائدة بلاغية يفصح عنها السياق الواردة فيه.

يقول شوقي بزيع في المقطوعة الثانية من نص له بعنوان "ثلاثية الأشجار":

صبياً كنتُ

أبحثُ عن سماءٍ

لم تزلْ جدرانُها ترنو من الأعلى

إلى جسدي الصغير،

وكان نصفي غارقاً في الوحلِ،

تُرضعني الجذورُ حليبَها

وأمدُّ نحو جذوعها نصفي

وحين سقطتُ عن طرفِ السريرِ

إلى عواصمَ أنشبتْ إسمنتَها

مثل المخالبِ في عروقي

راحت الأشجارُ تهربُ من يدي[١٢٤]

فتقديم خبر كان في قوله "صبياً كنت" إنما جاء لتأكيد قدم المعاناة التي يعيشها الشاعر بحثاً عن الحضارة والمدنية، منذ كان غارقاً في الطين القروي، يقتات ما تنبته الأرض، وعندما سقط عن هذا الواقع الريفي، وتحقق حلمه في معانقة المدن، كانت المفاجأة في انتظاره؛ إذ لم يجد في هذه المدن إلاّ وحشاً يغرس مخالبه في العروق، تماماً ككل الذين نزحوا من الريف إلى المدينة، ولم يجدوا فيها إلاّ القسوة والغربة والألم، من أمثال صلاح عبد الصبور، وبدر شاكر السياب، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وأمل دنقل، وغيرهم ممن طرقوا باب المدينة، وأوسعتهم المدن ألماً ومعاناة وغربة لا تخلو دواوينهم من رائحتها، ومن ثم تأتي حسرة الشاعر هنا على ما فقده، أو على الأرجح أحس بفقده، بعد تحقيق حلمه القديم: "راحت الأشجار تهرب من يدي".

أما التقرير الثاني فيعرض فيه العلوي لبيان ما يجوز تقديمه ولو أخر لم يفسد معناه، إي إننا بالخيار في تقديم الشيء أو تأخيره. ويضرب العلوي مثلاً بقوله تعالى: "ثم أورثنا الكتاب الذين اصطفينا من عبادنا فمنهم ظالم لنفسه ومنهم مقتصد ومنهم سابق بالخيرات"[١٢٥].

يقول العلوي: "فإنما قدم الظالم لنفسه لأجل الإيذان

بكثرتهم وأن معظم الخلق على ظلم نفسه، ثم ثنّى بعدهم بالمقتصدين لأنهم قليل بالإضافة إلى الظالمين، ثم ثلث بالسابقين وهم أقل من المقتصدين، فلا جرم قدم الأكثر ثم بعده الأوسط، ثم ذكر الأقل آخراً لما أشرنا إليه، ولو عكست هذه القضية فقدم السابق لشرفه على الكل، ثم ثنّى بالمقتصد لأنه أشرف ممن ظلم نفسه لم يكن فيه إخلال بالمعنى، فلا جرم روعي في ذلك الأفضل فالأفضل"(١٢٦).

يقول صلاح عبد الصبور في نص له بعنوان "مرثية صديق كان يضحك كثيراً":

يتنحَّى كلٌّ منا عن موضعِهِ للجارِ الأقربِ

لا عن أدبٍ وحياءٍ

بل خوفاً أن تختلَّ الدورةُ،

إذْ نتصادمُ أو نتلاقى

كلماتٍ، أو أذرعةً، أو آلاماً، أو أهواء(١٢٧)

قدم عبد الصبور الكلمات في قوله: "كلمات، أو أذرعة" على "الأذرعة"، لأن التصادم عادة يبدأ بالكلام،أي بالتلاسن، ثم ينتهي بالأذرعة، أي بالعراك اليدوي.

وهو الترتيب المنطقي الذي ينتج عنه التصادم، ولو

عكس وقال: "أذرعة، أو كلمات" فإنما يكون تقديم "الأذرعة" لبيان النتيجة الأخطر الكامنة في التصادم، أي من باب تقديم الأخطر على الخطر.

فالشاعر هنا بالخيار بين تقديم الأخطر أو تأخيره، وفي كلا الحالين لا يفسد المعنى. وكذلك في فعل التلاقي يقدم الشاعر الآلام على الأهواء في قوله: "آلاماً، أو أهواء" فتفضيل الشاعر "الالتقاء على الآلام" وتقديمه على "الالتقاء على الأهواء" إنما جاء لبيان أهمية "الالتقاء على الآلام"؛ فإذا كان اللقاء على الأهواء مهماً، فمن باب أولى أن تكون الآلام هي جامعنا الأول حتى وإن اختلفت الأهواء، ومن ثم يكون الشاعر قد قدم الأهم على المهم. ولو عكس وقال: "أهواء، أو آلاماً" لكان تقديم "الالتقاء على الأهواء" تأكيداً للالتقاء على الآلام؛ إذ لو اجتمعا على الأهواء، على الرغم مما توحي به الكلمة من التفرق واختلاف النوازع النفسية، لكان الالتقاء على الآلام متحققاً لا محالة. فالشاعر هنا أيضاً بالخيار في تقديم "الالتقاء على الآلام" لأهميته، أو تقديم "الالتقاء على الأهواء" لتأكيده على اجتماعهما على الآلام، وفي كلا الحالين لا يفسد المعنى.

المستوى الرابع: التفات فريد

وهناك نوع فريد من الالتفات يقول عنه ابن أبي الإصبع: "جاء في القرآن من الالتفات قسم غريب جداً لم أظفر في الشعر بمثاله، وهو أن يقدم المتكلم في كلامه مذكورين مرتبين، ثم يخبر عن الأول منهما وينصرف عن الإخبار عنه إلى الإخبار عن الثاني، ثم يعود إلى الإخبار عن الأول، كقوله: "إن الإنسان لربه لكنود وإنه على ذلك لشهيد". انصرف عن الإخبار عن الإنسان إلى الإخبار عن ربه تعالى، ثم انصرف عن الإخبار عن ربه تعالى إلى الإخبار عن الإنسان: "وإنه لحب الخير لشديد"، قال: وهذا يحسن أن يسمى التفات الضمائر[١٢٨]. وهذا المستوى من الالتفات لم أجد له مثالاً في ما اطلعت عليه من الشعر العربي الجديد.

وبعد: فتلك هي المستويات التي أقرها البلاغيون الأوائل،والتي تفصح عن إمكانية اتساع مصطلح الالتفات، على نحو ما بيّنا، بحيث لا يظل هذا الدرس البلاغي المهم مجرد وريقات محشورة في بطون الكتب قد لا يلتفت إليها البعض.

وأعتقد أننا بتطبيقنا هذه المستويات على نماذج من

الشعر العربي الجديد نكون قد مضينا خطوة في إطار سعينا لإحياء هذا المصطلح من ناحية، إيماناً بأن إحياء مصطلح الالتفات القديم يعد إحدى غايات هذه الدراسة أيضاً، ومن ناحية أخرى نكون قد ألقينا الضوء على إمكانية دراسة الشعر العربي الجديد ضمن هذا الإطار البلاغي المهم، بحيث لا تبقى نماذجنا وشواهدنا على الالتفات محصورة في النماذج القديمة، ثم - أخيراً - نكون قد أسسنا وهيأنا لاستقبال رؤيتنا التي تؤسس لنظرية الالتفات البصري، تلك النظرية التي تتحقق عبر انحرافات الشكل الكتابي للقصيدة العربية الجديدة، وهي انحرافات أسس لها ما شهدته القصيدة العربية من مراحل تطور عديدة على مستوى الشكل الكتابي، ومن ثم رأينا أن نقف أولاً على تلك المراحل - بإيجاز شديد - باعتبارها خطوة أولى في سبيل الوصول إلى الانحرافات الشكلية التي تؤسس بالفعل لميلاد نظرية "الالتفات البصري".

التطور الشكلي للقصيدة العربية

أسهمت الظروف السياسية والاجتماعية القاسية، التي عاشها العالم العربي منذ أواخر الأربعينيات والخمسينيات والستينيات، إسهاماً مباشراً في تولُّد الرغبة في كسر حاجز الصمت والجمود الناتج عن الاستبداد السياسي والقهر الاجتماعي. وقد تولدت هذه الرغبة لدى الطبقات العامة من الناس، وبالتالي لدى الأدباء والشعراء على حد سواء.

ولم يكن من اليسير على الشعراء أن يحطموا ذلك التابو الذي استقر في العقل الجمعي من قديم الزمان. وقد وصف ميخائيل نعيمة ذلك الواقع في مقالة كتبها سنة ١٩٤٩م يقول فيها: "لقد كان الفكر مغلقاً، والذوق الأدبي آسناً، والإرادة الخلاقة مشلولة، فما يجرؤ الشاعر أن يحيد في القصيدة الواحدة عن القافية الواحدة، ولا أن يتخطى الأبواب التي طرقها الشعر العربي منذ أقدم الأزمنة"[١٢٩].

وسوف نتناول – بإيجاز – محاولات التجديد في شكل القصيدة العربية بالوقوف على مستويات هذا التطور الشكلي، التي حصرناها في سبعة مستويات على النحو التالي:

المستوى الأول: تعدد القوافي

تركزت أولى المحاولات الواعية لتجديد شكل القصيدة العربية على القافية، فظهرت الأشكال المقطعية التي أدخلت تنويعات محدودة على شكل القصيدة، كاستخدام البحور الأقصر والمزدوجة والرباعية وغيرها من أشكال المقطوعة التي يحاكي بعضها أشكال الموشح(١٣٠).

وهذه الأشكال المقطعية التي نجدها لدى أبي نواس وشعراء العصر المملوكي، حاول المهجريون توظيفها بشكل لافت، مما أدى إلى تمهيد السبيل أمام الشعر الحر الذي ظهر فيما بعد في الأدب العربي الحديث(١٣١).

ومن نماذج الشعر المقطعي قصيدة "ابتهالات" لميخائيل نعيمة التي كتبها سنة ١٩٢٠م وكان متأثراً فيها إلى حد بعيد بالموشحات الأندلسية، وهي تتكون من أربعة مقاطع، يتفق فيها كل بيتين في قافية واحدة(١٣٢).

وفي هذه القصيدة "يتناغم الشكل والتعبير تناغماً كاملاً.. وهي من بحر الرمل بتنوعاته المتعددة وينقسم نظام القافية في كل مقطع إلى ثلاثية، وثلاث رباعيات، ومزدوج من مجزوء الرمل، حيث يمكن أن ينضم الشطران بعضهما إلى بعض فيتألف منهما بيت واحد"(١٣٣)، يقول فيها(١٣٤):

كحل اللهم عينـــي
بشعاع من ضياك
كـــي تـــراك
في جميع الخـــلق في دود القبور في نسور البحر في
موج البحار
في صهاريج البراري في الزهور في الكلا في التبر في
رمل القفار
في قروح البرص في وجه السليم في يد القـــاتل في
نجـــع القتيل
في سرير العرس في نعـــش العظيم في يـــد المحسن في
كف البخيل
في فؤاد الشيخ في روح الصغير في ادعاء العلم في
جهل الجهول
في غنى المثرى وفي فقر الفقير في قذى العاهر في
طهر البتول
وإذا ما ساورتها سكنة النوم العميق
فاغمض اللهم جفنيها إلى أن تستفيق
وافتح اللـــهم أذني
كي تعي دوماً نداك
مـــن عـــلاك

في ثغاء الشاة في زأر الأسود   في نعيق البوم في
نوح الحمام

في خرير الماء في قصف الرعود   في هدير البحر في
مر الغمام

في غنا البلبل في ندب الغراب   في دبيب النمل في
هب الرياح

في طنين النحل في زعق العقاب   في صراخ الليل في
همس الصباح

في بكا الأطفال في ضحك الكهول   في ابتهالات
العراة الجاهلين

في انتحاب الناي في دق الطبول   في صلاة الملك
والعبد السجين

وإذا ما قرب الموت ووافاها الصمم
فاختمن ربي عليها ريثما تحيا الرمم

وإذا كان إحياء نظام الموشح في القرن العشرين قد أدى إلى نظم قصائد ذات مقاطع متشابهة بعضها ذوات لازمة وبعضها خلو منها، فإن أغلب هذه القصائد كانت حديثة الروح واللغة والصورة(١٣٥).

ونلمس هذه الحداثة من حيث الروح واللغة والصورة خاصة لدى معظم شعراء المهجر وشعراء جماعة أبوللو.

فعلى سبيل المثال تأتي قصيدة "المساء" لإيليا أبو ماضي على النحو التالي:

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين
والبحر ساجٍ صامتٌ فيه خشوع الزاهدين
لكنما عيناك باهتتان في الأفق البعيد
سلمى... بماذا تفكرين؟
سلمى... بماذا تحلمين؟
أرأيت أحلام الطفولة تختفي خلف التخوم؟
أم أبصرتْ عيناك أشباح الكهولة في الغيوم؟
أم خفتْ أن يأتي الدجى الجاني ولا تأتي النجوم؟
أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد إنما
أظلالها في ناظريك
تنم، ياسلمى، عليك
إني أراك كسائحٍ في القفر ضل عن الطريق
يرجو صديقاً في الفلاة، وأين في القفر الصديق
يهوى البروق وضوءها، ويخاف تخدعهُ البروق
بلْ أنت أعظم حيرة من فارسٍ تحت القتام
لا يستطيع الانتصار
ولا يطيق الانكسار

هذي الهواجس لم تكن مرسومة في مقلتيك
فلقد رأيتك في الضحى ورأيته في وجنتيك
لكن وجدتُك في المساء وضعت رأسك في يديك
وجلست في عينيك ألغازٌ، وفي النفس اكتئاب
مثل اكتئاب العاشقين
سلمى... بماذا تفكرين
بالأرض كيف هوت عروش النور عن هضباتها؟
أم بالمروج الخُضرِ ساد الصمت في جنباتها؟
أم بالعصافير التي تعدو إلى وكناتها؟
أم بالمسا؟ إن المسا يخفي المدائن كالقرى
والكوخ كالقصر المكينْ
والشوكُ مثلُ الياسمين
لا فرق عند الليل بين النهر والمستنقع
يخفي ابتسامات الطروب كأدمع المتوجعِ
إن الجمالَ يغيبُ مثل القبح تحت البرقعِ
لكن لماذا تجزعين على النهار وللدجى
أحلامُهُ ورغائبهْ
وسماؤُهُ وكواكبهْ؟
إن كان قد ستر البلاد سهولها ووعورُها
لم يسلب الزهر الأريج ولا المياه خريرُها

كلا، ولا منعَ النسائم في الفضاء مسيرُهَا
ما زال في الوَرَقِ الحفيفُ وفي الصَّبَا أنفاسُها
والعندليب صداحُه
لا ظفرُهُ وجناحهُ
فاصغي إلى صوت الجداول جاريات في السفوح
واستنشقي الأزهار في الجنات مادامت تفوح
وتمتعي بالشهب في الأفلاك مادامتْ تلوح
من قبل أن يأتي زمان كالضباب أو الدخان
لا تبصرين به الغدير
ولا يلذ لك الخريرْ
مات النهار ابن الصباح فلا تقولي كيف ماتْ
إن التأمل في الحياة يزيد إيمان الفتاةْ
فدعي الكآبة والأسى واسترجعي مرح الفتاةْ
قد كان وجهك في الضحى مثل الضحى متهللاً
فيه البشاشة والبهاء
ليكن كذلك في المساءْ(١٣٦)

فهذا التنوع الحادث في القوافي والأوزان، صاحبه أيضاً تغير في الشكل الكتابي من حيث طول الأبيات وقصرها، وإن كانت رتابة الشكل، وانتظامه، ينفيان عن تلك المحاولة التجديدية في كتابة القصيدة العربية، إمكانية تحميل الشكل الكتابي مغزى بلاغياً.

المستوى الثاني: الاستغناء عن القافية (الشعر المرسل)

في أواخر القرن المنصرم برزت الدعوة إلى التخلي عن الشرط الموسيقي في الشعر، أو التخلي عن بعضه على الأقل، فقد نظم توفيق البكري قصائد من غير تقفية ضمنها ديوانه "صهاريج اللؤلؤ"[١٣٧]. ودعا الفلسطيني بولص شحادة إلى نبذ القافية الموحدة، ووجدت هذه الدعوة صداها القوي فيما كتب الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي، الذي دعا إلى "عدم جدوى القافية، وضرورة إهمالها، وإزالتها من مجرى الشعر العربي"[١٣٨]. وقد أرسى الزهاوي "مستويات للشجاعة والمغامرة في التجريب، وعلى يده تحرر الشعر من عصر سابق كان مطلبه الأول اللغة الرفيعة المزوقة"[١٣٩].

وشاعت كتابة الشعر المرسل لدى غير واحد من أمثال: عبد الرحمن شكري، الذي تأثر فيه بقراءاته الواسعة والعميقة في الأدب الإنجليزي، وخاصة بمن كتبوا في الشعر المرسل"[١٤٠]، وعلي أحمد باكثير، الذي ترجم مسرحية شكسبير "روميو وجولييت" شعراً، وكتب مسرحية "إخناتون ونفرتيتي" التي استخدم فيها "نفس التكنيكات أو التقنيات التي درسها في شعر شكسبير،

واستخدم كذلك بحر المتدارك فقط في المسرحية كلها، وكثيراً ما سمح لنفسه بأن يستخدم في الأبيات عدداً غير موحد من التفعيلات حسبما يتطلب المعنى"[١٤١]، ولم يكتف بإطلاق الشعر من قيود القافية، وإنما أطلقه من قيود البحر أيضاً[١٤٢].

واستخدم بعض شعراء جماعة "أبولو" تعبير الشعر الحر (*Verse (Free*) في وصف ما يكتبونه من قصائد تمتزج فيها البحور والأوزان، وهو ما أوضحه أحمد زكي أبو شادي في غير موضع[١٤٣].

وإلى جانب هذا التعبير استخدم تعبيراً آخر هو "الشعر المرسل" للدلالة على تلك القصائد الخالية من القوافي.

خلاصة ذلك أن هذه المرحلة دعت إلى التخلي عن القافية وإن ظلت الأبيات – في الغالب – على حالها من حيث الشكل.

المستوى الثالث: حلول الفكرة محل الوزن (الشعر المنثور)

في هذه المرحلة من مراحل التطور الشكلي للقصيدة العربية، بدءاً من العقد الثاني من القرن العشرين، كان الشعر العربي قد بدأ يظهر علائم البرم بقوانين الكلاسيكية المحدثة التي أصبحت مستقرة وقتئذ، ففي أرجاء الوطن

العربي كانت ثمة محاولات للتغيير في اللغة والموضوع والشكل في الشعر، وكان التخلي عن إيقاع الوزن وحلول إيقاع النثر أو الفكرة محله أبرز سمات هذه المرحلة[١٤٤].

ولقد حاول شعراء المهجر كتابة الشعر بطريقة النثر، "وكان أمين الريحاني وجبران خليل جبران أكثرهم تحمساً وإعجاباً بهذا النوع من الشعر، فاستخدم كلاهما إيقاع الفكرة، أي التساوي والتكرار في الأفكار والجمل في قصائدهما من الشعر المنثور، بدلا من استخدام إيقاع الوزن، وسار كلاهما على نهج وايتمان في قصائده التي كتبها سنة ١٨٥٥ وما بعدها، كما جعلا شعرهما مثل وايتمان، وسيلة للتعبير عن أفكارهما الفلسفية، وعقيدتهما في وحدة الوجود"[١٤٥].

ومن نماذج الشعر المنثور عند جبران هذا النص بعنوان "أيتها الأرض" والذي يقول فيه[١٤٦]:

ما أجملك أيتها الأرض وما أبهاك!

ما أتم امتثالك للنور وأنبل خضوعك للشمس

ما أظرفك متشحة بالظل وما أملح وجهك مقنعاً بالدجى

ومنه أيضاً نص "الثورة" لأمين الريحاني، وفيه يقول[١٤٧]:

"هي الثورة ويومها القطوب العصيب، وليلها المنير العجيب، ونجمها الآفل يحدج بعينه الرقيب. وصوت فوضاها الرهيب، من هتاف ولجب ونحيب، وزئير وعندلة ونعيب، وطغاة الزمان تصير رمادا".

هذا النوع من الشعر لقي هجوماً شديداً من النقاد في ذلك الوقت، حتى إن الرافعي حمل عليه بشدة في قوله: "نشأ في أيامنا ما يسمونه "الشعر المنثور" وهي تسمية تدل على جهل واضعيها، ومن يرضاها لنفسه، فليس يضيق النثر بالمعاني الشعرية، ولا هو قد خلا منها في تاريخ الأدب ولكن سر هذه التسمية أن الشعر العربي صناعة موسيقية دقيقة يظهر فيه الإخلال لأوهى علة، ولأيسر سبب، ولا يوفق إلى سبك المعاني فيها إلاّ من أمده الله بأصلح طبع وأسلس ذوق، وأنصع بيان. فمن أجل ذلك لا يحتمل شيئا من سخف اللفظ أو فساد العبارة، أو ضعف التأليف. غير أن النثر يحتمل كل أسلوب، وما من صورة فيه إلا ودونها صورة تنتهي إلى العامي الساقط، والسوقي البارد، ومن شأنه أن ينبسط وينقبض على ما شئت منه، وما يتفق فيه من الحسن الشعري، فإنما هو كالذي يتفق في صوت المطرب حين يتكلم، لا حين يتغنى، فمن قال: الشعر المنثور، فاعلم أن معناه عجز الكاتب عن الشعر من ناحية، وادعاؤه من ناحية أخرى"[١٤٨].

المستوى الرابع: المزج بين البحور

فجّر الشاعر الحديث من بحور الخليل الستة عشر المعروفة إيقاعات لم تكن معهودة قديماً، وما زالت رؤيته الشعرية وتموجاته النفسية تسوقه إلى العديد من الإيقاعات التي تصبح بعد فترة – في الغالب – مألوفة لدى جمهرة الشعراء والنقاد والمتلقين(١٤٩).

وقد مهد الشاعر المعاصر – بكثرة استحداثه للعديد من الزحافات والعلل – لاتساع أو لانتشار ظاهرة المزج بين الأوزان الشعرية، وليس لخلقها، فثمة قصائد كثيرة في العصر الجاهلي تعددت فيها البحور منها قصيدة امرئ القيس "عيناك دمعها سجال"، وقصيدة المرقش الأكبر "هل بالديار أن تجيب صمم"، إلى غير ذلك من القصائد(١٥٠).

وإذا كانت القصيدة العربية القديمة قد استطاعت أن تهيمن على البنية الموسيقية لها زمناً طويلاً، فقد تعرضت هذه الهيمنة إلى شرخ كبير بعد الثورة الشعرية التي حدثت في نهاية أربعينيات القرن المنصرم، إذ اختلف النظام الموسيقي تماماً على إثر التوزيع الحر للتفعيلة على مساحة القصيدة واستثمار الترخصات العروضية استثماراً حياً وديناميا(١٥١).

ولقد اهتدت النزعة التجريبية عند شعراء القصيدة الحديثة إلى محاولة إيجاد تداخل عروضي بين بحرين أو أكثر، من أجل إيجاد مبررات إيقاعية تتجاوب مع تعقيد التجربة الشعرية الحديثة(١٥٢).

ومعنى ذلك أن تعدد الأوزان يعني تعدد وسائل التعبير عن التجربة المعقدة المتشابكة التي يعيشها الشاعر المعاصر، إذ إن أولى موجبات هذا التعدد - كما يرى الدكتور علي عشري زايد - هو الاتجاه الذي تشهده القصيدة العربية الحديثة نحو البنية الدرامية، وما يتطلبه ذلك من حركات موسيقية مختلفة ومتباينة قادرة على التعبير عن طبيعة الصراع والتعقيد الذي تنطوي عليه تجارب الشاعر(١٥٣).

وفي هذا السياق تفرق الدكتورة عزة جدوع بين عدة ظواهر هي:

المزج بين البحور، والجمع بين البحور، والخلط بين تفعيلات البحور.

فظاهرة المزج بين البحور: "هي التي يتردد فيها إيقاع القصيدة بين أكثر من وزن من الأوزان المتقاربة الإيقاع، مثل: الرجز، والسريع، والبسيط، دون أن يستقل كل مقطع من مقاطعها بوزن من هذه الأوزان"(١٥٤).

أما ظاهرة الجمع بين البحور: "فالمقصود بها جمع الشاعر لأكثر من وزن في قصيدته، ولكن يظل كل وزن متمايزاً، ويكتب في مقطع كامل مستقل"[155].

أما الخلط بين تفعيلات البحور: "فهو أن نجد قصيدة تسير على وزن معين، فإذا بهذا الوزن يفلت من قبضة الشاعر، فيخرج عنه إلى بعض التفعيلات التي تبدو نشازاً في موسيقى القصيدة، وتعرقل من انسيابية الإيقاع دونما حاجة ظاهرة إلى ذلك"[156].

ونود أن نؤكد هنا أن تلك المرحلة من مراحل التطور الشكلي للقصيدة العربية، والمتمثلة في ظاهرة المزج بين البحور الشعرية، لم تكن مرهونة بفترة زمنية محددة، ولكنها ظلت حاضرة في الشعر العربي الجديد، وعندما ظهرت البدايات الأولى للشعر الحر "وجدنا هذه الظاهرة تظهر مرة أخرى في دواوين الرواد: صلاح عبد الصبور، وبدر شاكر السياب، والبياتي، وشاذل طاقة[157].

ففي قصيدة صلاح عبد الصبور "مذكرات الصوفي بشر الحافي"[158] يؤكد الدكتور محمد صابر عبيد أن هناك تنوعاً عروضياً واضحاً في مقاطعها الخمسة؛ إذ "في الوقت الذي يجيء فيه المقطع الأول على البحر السريع، والمقطع الرابع على (الوافر)، فإن المقاطع الثلاثة الأخرى

– الثاني والثالث والخامس – تأتي جميعها على الخبب*[159]:

يقول صلاح عبد الصبور:

-١-

حين فقدنا الرضا
بما يريد القضا
لم تنزل الأمطار
لم تورق الأشجار
لم تلمع الأثمار
حين فقدنا الرضا
حين فقدنا الضحكا
تفجرت عيوننا.. بكا
حين فقدنا هدأة الجنب
نام على الوسائد
شيطان بغض فاسد
معانقي، شريك مضجعي، كأنما
قرونه على يدي
حين فقدنا جوهر اليقين
تشوهت أجنة الحبالى في البطون
الشعر ينمو في مغاور العيون

والذقن معقود على الجبين
جيل من الشياطين
جيل من الشياطين

-٢-

احرص ألا تسمع
احرص ألا تنظر
احرص ألا تلمس
احرص ألا تتكلم
قف...
وتعلق في حبل الصمت المبرم
ينبوع القول عميق
لكن الكف صغيرة
من بين الوسطى والسبابة والإبهام
يتسرب في الرمل كلام

-٣-

ولأنك لا تدري معنى الألفاظ، فأنت تناجزني بالألفاظ
اللفظ حجر
اللفظ منية
فإذا ركبت كلاماً فوق كلام
من بينهما استولدت كلام

لرأيت الدنيا مولوداً بشعاً
وتمنيت الموت
أرجوك..
الصمت...
الصمت!

-٤-

تظل حقيقة في القلب توجعه وتضنيه
ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر
ولو ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه
وما نبغيه لا نلقاه
وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيفي لمائدتي
فلا تلقى سوى جيفة
تعالى الله، أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام
لأنك حينما أبصرتنا لم نحل في عينيك
تعالى الله، هذا الكون موبوء، ولا برء
ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت
تعالى الله، هذا الكون، لا يصلحه شيء
فأين الموت، أين الموت، أين الموت

-٥-

شيخي (بسام الدين) يقول:

(يا بشر.. اصبر

دنيانا أجمل مما تذكر

ها أنت ترى الدنيا من قمة وجذك

لا تبصر إلا الأنقاض السوداء)

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف علـــى الإنـــسان الكركي

فمشي من بينهما الإنسان الثعلب

عجباً،...

زور الإنسان الكركي في فلك الإنسان الثعلب

نزل السوق الإنسان الكلب

كي يفقأ عين الإنسان الثعلب

ويدوس دماغ الإنسان الأفعى

واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد

قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب

ويمص نخاع الإنسان الثعلب

يا شيخي بسام الدين

قل لي.. (أين الإنسان.. الإنسان؟)

شيخي بسام الدين يقول:
(اصبر.. سيجيء
سيهل على الدنيا يوماً ركبه)
يا شيخي الطيب!
هل تدري في أي الأيام نعيش؟
هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن
من أيام الأسبوع الخامس
في الشهر الثالث عشر
الإنسان الإنسان عبر
من أعوام
مضى ولم يعرفه بشر
حفر الحصباء، ونام
وتغطى بالآلام

يبدأ المقطع الأول من القصيدة -كما يقول الدكتور محمد صابر عبيد- "بداية ظرفية باستخدام ظرف الزمان (حين) الذي يتكرر خمس مرات في هذا المقطع ليفرض عليه هيمنة ظرفية، ويتكرر حرف الجزم (لم) ثلاث مرات متتالية في الأسطر الثالث والرابع والخامس كما يتكرر الفعل (فقدنا) خمس مرات أيضاً"[١١٠]. ويرى أيضاً أن هذه التكرارات التي تتضامن وتنسجم تماماً مع مفردات

القصيدة الأخرى، تسهم في حصر فعالية المقطع الدلالية في دائرة الضيق والتشاؤم والخيبة المتولدة من ضعف صلة المخلوق بالخالق. ومن ثم يأتي البحر السريع الذي نهض عليه المقطع عروضياً مستوعباً لهذا التشكيل الدلالي وقابلاً لاحتوائه والتفاعل معه(٦١).

أما المناخ الشعري في المقطع الثاني فيتحول إلى التحديد والحصار الذي يتمظهر على شكل حوار مقطوع (قادم من طرف واحد)، ومعزز بأفعال أمرية متلاحقة تلاحقاً مباشراً تبدأ بها السطور الشعرية الأول للمقطع "احرص –احرص– احرص– احرص– قف– تعلق"، وتنتهي بأفعال ساكنة (تسمع – تنظر– تلمس– تتكلم) منفية كلها بـــ "ألا" تعبر عن مصادرة الحواس وإعدام قدرتها على الإنجاز.

وتتحرك كل هذه العلاقات اللغوية التي تفضي إلى مستوى دلالي موحد بإيقاع (الخبب) بحركاته القصيرة المتجانسة، إذ تستمر هيمنته أيضاً على المقطع الثالث الذي يحظى بانفراج بسيط في انحسار دور المناخ الأمري، وتحوله إلى مناخ وصفي مشفوع بلغة "حكمية" أشبه ما تكون بالوصايا أو درس من دروس المتصوفة، لهذا جاءت الحركة التي تحكم المقطع الثالث أكثر سهولة،

وإيقاعها أكثر سرعة، وهذا ما يفسر - على المستوى العروضي - تفوق التفعيلات الزاحفة (زحاف الخبن) في المقطع الثالث، وتفوق التفعيلات الزاحفة (زحاف الإضمار) في المقطع الثاني، مما يسمح لإيقاعات المقطع الثالث ضرورة بفضاء إيقاعي وحركي أكثر سعة ومرونة وتدفقاً عما هو الحال في المقطع الثاني[١٦٢].

أما في المقطع الرابع فإن الحال يختلف بل يتغير تغيراً واضحاً، "إذ تصعد الغنائية، ويتحول ذلك الهدوء الإيقاعي السابق إلى تدفق إيقاعي، وتسيطر لغة السرد والوصف وتطول الجمل الشعرية بما يناسب الحال ومكوناتها وآفاقها"[١٦٣].

غير أن هذا التدفق الإيقاعي ما يلبث أن يهدأ في المقطع الخامس والأخير، "حيث يظهر وجه الراوي (بشر) ناقلاً الحوار مع شيخه (بسام الدين) الذي يعبر حديثه عن الحكمة والتجربة والوعي الحاد بحقائق الأشياء، بواطنها وظواهرها. وتستمر لغة المقطع بواقعها المشحون بالحس الصوفي، وتعود تفعيلة (الخبب) لتنظم المسار الموسيقي للمقطع"[١٦٤].

المستوى الخامس: حلول التفعيلة محل البيت (الشعر الحر)

إن الانحرافات الشكلية، التي وقفنا عليها في المستويات الأربعة السابقة، والتي ظهرت بواكيرها في نهاية الأربعينيات، ما هي إلاّ محاولات بدائية، لا ترقى لاعتبارها خطوة أولى على طريق التطور الشكلي للقصيدة العربية؛ ذلك أن هذه التجارب كانت محاولات مؤقتة، جرت من دون الاستناد إلى إيمان عميق بنظرية واضحة معينة، ومن دون دوافع قضية فعلية، بل محض استقصاءات هامشية عابثة ربما أريد بها جس النبض، أو أنها جرت لمحض إظهار القدرة على خلق أنماط شعرية جديدة، ولم تكن تلك التجارب تقصد أن تتحدى أو حتى أن تغير من الشكل التقليدي للقصيدة العربية، بل أن تقدم نوعاً جديداً ربما كان أقل قيمة، لذا كانت هذه التجارب خجولة مترددة[١٦٥].

وعلى ذلك يمكن القول: إن هذه التجارب - وإن كانت خجولة - فإنها تعد إشعاراً قوياً بإمكانية حدوث تغيير جوهري في شكل القصيدة العربية، وهو ما تجلت ملامحه بإحلال التفعيلة محل البيت فيما اصطلح على تسميته بـ"الشعر الحر" (*Free Verse*). ولا يعني ذلك أن الدعوة إلى الشعر الحر جاءت بعد هذه التجارب، وإنما

كانت الدعوة إليه منذ ثلاثينيات القرن العشرين، حتى إن عدداً من شعراء المهجر قد جربوا هذا الشكل الفني، ومن بينهم نسيب عريضة في الشمال وإلياس فرحات في الجنوب[١٦٦].

يقول عريضة في قصيدة "النهاية":

كفّنوهُ!
وادْفنوهُ!
أسْكِنوهُ
هُوَّةَ اللّحْد العَميقْ
وَاذْهَبوا لاَ تَنْدبُوهُ، فَهْوَ شَعْبٌ
مَيِّتٌ لَيْسَ يُفيقْ
***
ذلّلوهُ،
قتّلوهُ،
حمّلوهُ
فَوْقَ مَا كَانَ يُطيقْ
حَمَلَ الذُّلَّ بِصَبْرٍ منْ دُهُورٍ
فَهْوَ فِي الذُّلِّ عَرِيقْ
***
هَتْكُ عِرْضٍ،
نَهْبُ أَرْضٍ،
شَنْقُ بَعْضٍ

لَمْ تُحَرِّكْ غَضَبَــهْ
فَلِمَاذَا نَذْرِفُ الدَّمْعَ جُزَافَـــاً؟
لَيْسَ تَحْيَا الحَطَبَــةْ!
***
لاَ، وَرَبِّي
مَا لِشَعْب
دُونَ قَلْبَ
غَيْر مَوتَ مِنْ هِبَــةْ
فَدَعُوا التَّارِيخَ يَطْوِي سِفْرَ ضَعْفِ
وَيُصَفِّي كُتُبَــهْ
***
وَلْنُتَاجِرْ
فِي المَهَاجِرْ
وَلْنُفَاخِرْ
بِمَزَايَانَا الحِسَانْ
مَا عَلَيْنَا إِنْ قَضَى الشَّعْبُ جَمِيعَاً،
أَفَلَسْنَا فِي أَمَانْ
***
رُبَّ ثَار،
رُبَّ عَارٍ،
رُبَّ نَارٍ،

حَرَّكَتْ قَلْبَ الجَبَانْ
كُلُّهَا فِينَا وَلَكِنْ لَمْ تُحَرِّكْ
سَاكِنَاً إلاَّ اللِّسَانْ

هذه القصيدة حسبت مثالاً مبكراً على الشعر الحر في رأي سلمى الخضراء الجيوسي[١٦٧]، بينما يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن هذا النص يورد "على أنه مثال للتصرف في الأوزان والقوافي. والحقيقة أن هذا الشعر تقليدي في الوزن والقافية بصفة خاصة. وطريقة كتابته على هذا النحو لا تخدعنا، فقد كان من الممكن أن يكتب هكذا:

كفنـــوه وادفنـــوه، أسكنـــوه هـــوة اللحـــد العميـــق
واذهبوا لا تندبـــوه، فهو شعـــب ميت لـــيس يفيـــق

***

هتك عرض، نهب أرض، قتل بعض لم تحرك غضبه
فلمـــاذا نـــذرف الدمـــع جزافاً ليس تحيـــا الحطبـــة

وعندئذ نكون قد عدنا إلى الأشكال الجديدة الملتزمة لنظام محدد في الوزن والقافية، وليس هذا من الشكل

الجديد في شيء"[١٦٨].

والملاحظ أن في هذه القصيدة وقفة شديدة الوضوح في نهاية البيت تدعمها القافية، مما يوفر بناء محكم التنظيم. وتتشكل الألفاظ في وحدات نظمها نسيب عريضة في مجموعات بينة المعالم، تنسق ضمن الحدود الصارمة للمقطع، ثم إن أجزاء المقطع، أي الأشطار، لا تزيد في طولها على طول الشطر في بيت ذي شطرين، أو قد تكون جزءاً من شطر، وهذا الشكل يختلف أساساً عن الشعر الحر، ومن ثم فلا يزيد هذا النموذج عن كونه نموذجاً تقليدياً.

وسوف نقف على هذه القصيدة بشيء من التفصيل في حديثنا عن بنيتي الإيقاع والدلالة كمستويين متلازمين تعبر عنهما القافية، لاستجلاء تقليدية القصيدة ووقوعها في أكثر من خلل فني بسبب نظامها البنائي الصارم، الذي يؤكد خطأ اعتبارها مثالاً مبكراً على الشعر الحر.

وإذا كان جان كوهن يرى أن القافية عنصر داخلي، وأن لها دوراً أساسياً في تحقيق اللغة الشعرية، بحيث لا يمكن اعتبارها أداة قابلة للحذف والاستبدال والتعديل، ومن ثم فإن نهاية البيت هي التي تحددها وليس العكس[١٦٩]، فإنها في الشعر الجديد ليست سابقة على

النص، وإنما تظهر معه وبه ومن خلاله، تدعيماً لحركة الإيقاع الداخلي في القصيدة[١٧٠].

ولأن القافية تخضع لمقتضيات التعبير، ينبغي النظر إليها على أنها "لا يمكن أن تكون موحدة، كما لا يمكنها أن تخضع لنظام ثابت"[١٧١].

وعلى ذلك يمكن القول: إن المحاولات التجديدية في شكل القصيدة العربية، من حيث تنوع القوافي في النص الواحد، لم تكن خروجاً على الشعر بمفهومه القديم الذي وسمه بأنه "الكلام الموزون المقفى". إلاّ أن تنوع القافية في النص الواحد يعد انحرافاً عن المألوف، وإن لم يصل إلى حد الصدمة بالنسبة للمتلقي؛ إذ سرعان ما يتفاعل المتلقي مع القافية الثانية في النص، ومن ثم يتهيأ لسماع قافية ثالثة ورابعة... إلخ، مادام الوزن لم يختل والإيقاع الداخلي للقصيدة على حاله. وسوف نقف وقفة موجزة على القافية بوصفها تشكل بنيتي الإيقاع والدلالة، وموقف الشعر العربي الجديد منها.

بنيتا الإيقاع والدلالة

يقتضي التشكيل العام لهيكل القصيدة أن يكون هناك انسجام تام بين بنية الإيقاع وبنية الدلالة؛ إذ إن أية مقارنة بينهما تؤدي بالضرورة إلى خلخلة وارتباك في التشكيل العام لهيكل القصيدة ومن ثم تفقدها تماسكها النصي[١٧٢].

وبما أن القافية ليست مجرد محسن صوتي يكسب القصيدة سمة عروضية خاصة، وإنما تشمل وظائفها أيضاً تشكيل النسيج الداخلي المكون للقصيدة، فإن الأهمية التي تنطوي عليها القافية لا تكمن في توليد المعاني فحسب، وإنما في تحقيق الانسجام بين تداعي الأصوات وتداعي المعاني جنباً إلى جنب[١٧٣].

غير أن الفرق التركيبي بين بنية القصيدة العربية التقليدية (العمودية القائمة على نظام الشطرين: صدر وعجز) التي تقتضي تراكما هائلا للتقفية، لأن كل بيت يجب أن ينتهي بقافية، وبين القصيدة الحديثة (التي لا تفترض كماً هائلاً من التقفيات؛ لأنها تقوم على نظام الجملة الشعرية التي تطول أو تقصر لضرورات أخرى تتعلق بطبيعة التجربة، وبذلك تستلزم عدداً محدوداً ومقنناً من القوافي، ذلك الفرق هو ما يدفع القصيدة الجديدة أكثر

لتأكيد دور القافية الدلالي وترسيخه دون اللجوء غير المبرر — أحياناً — إلى تدعيم الوحدة الصوتية التي تنهض على تكرار الأصوات المتشابهة، مما يجعلها تكتسب صفة تزيينية أكثر منها دلالية"(١٧٤).

أما بالنسبة لموقف الشعر العربي الجديد من القافية فقد أبدى رواد القصيدة الحديثة اهتماماً كبيراً بها، حتى إن صلاح عبد الصبور استخدم ست قوافٍ متنوعة ومتداخلة في المقطع التالي فقط من قصيدة "أغنية إلى الله":

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخان

فيوقظ الحنين، هل نرى صحابنا المسافرين

أحبابنا المهاجرين

وهل يعود يومنا الذي مضى من رحلة الزمان؟

ثم بلوت الحزن حين يلتوي كأفعوان

فيعصر الفؤاد ثم يخنقه

وبعد لحظة من الإسار يعتقه

ثم بلوت الحزن حينما يفيض جدولا من اللهيب

نملأ منه كأسنا، ونحن نمضي في حدائق التذكرات

ثم يمر ليلنا الكئيب

ويشرق النهار باعثا من الممات

جذور فرحنا الجديب

لكن هذا الحزن مسخ غامض مستوحش غريب

فقل له يارب أن يفارق الديار

ــ لأنني أريد أن أعيش في النهار[١٧٥]

وقد توالت القوافي الست في هذا المقطع على النحو التالي:

١ــ الدخان ــ الزمان ــ أفعوان

٢ــ المسافرين ــ المهاجرين

٣ــ يخنقه ــ يعتقه

٤ــ التذكرات ــ الممات

٥ــ الكئيب ــ الجديب ــ غريب

٦ــ الديار ــ النهار

ونلاحظ هنا أن المضمون الدلالي لبعض القوافي جاء مكرراً، مما يوحي بأن الإيقاع الخارجي المتمثل في التقفية الصوتية دونما فائدة تذكر على المستوى الدلالي، لم يزل

حاضراً في الشعر الحر، ومن ثم نتساءل: إذا كانت القافية المجلوبة تعد عيباً لا يقبل تبريره في الشعر العمودي على الرغم من دعاوى الاضطرار إليه تحت وطأة الشكل وإحكام النظام البنائي للقصيدة، فأي مبرر يمكن أن يقال عن العيب نفسه في الشعر الحر؟!.

إن المتأمل في دلالة قافية السطر الثالث "المهاجرين" يجد أنها لم تضف للمعنى الذي أوحت به قافية السطر الثاني "المسافرين" مرمى دلالياً مغايراً؛ فإذا كانت "الهجرة" تعني السفر الذي لا ترجى منه عودة قريبة زمنياً، فإن "السفر"، ضمن السياق الاستفهامي المفعم بالأسى والتمني "هل نرى صحابنا المسافرين"، يوحي بأنه سفر أشبه ما يكون بالهجرة فلا ترجى منه هو الآخر عودة قريبة زمنياً. ومن ثم فإن ما أخذ على أمير الشعراء أحمد شوقي ـــ مثلاً ـــ من عدم وجود فائدة لمجيء "الحبس" بعد "المنع" في قوله:

يا ابنة اليم ما أبوك بخيل   ماله مولع بمنع وحبس

يؤخذ أيضاً على صلاح عبد الصبور؛ إذ لم تكن هناك فائدة لمجيء "الهجرة" بعد "السفر". وإن أوجدنا لشوقي مبرراً غير مقبول، باضطراره إلى ذلك بسبب القافية، فليس ثمة ما يصلح مبرراً لعبد الصبور فضلاً عن عدم

القبول به.

ويتكرر العيب نفسه في قافية السطر الثالث عشر "غريب"، تلك القافية التي سبقتها ثلاثة أوصاف (مسخ ــ غامض ــ مستوحش) كلها توحي بالغرابة، فضلاً عن أن الوصف في القافية "غريب" مكرر بلفظه في مقطع سابق من القصيدة نفسها:

حزني ثقيل فادح هذا المساء

كأنه عذاب مصفدين في السعير

حزني غريب الأبوين

وعلى هذا النحو يجيء قول السياب في قصيدة "اللقاء الأخير":

هذا هو اليوم الأخير؟!

واحسرتاه! أتصدقين؟ ألن تخف إلى لقاء؟!

هذا هو اليوم الأخير.

فليته دون انتهاء

ليت الكواكب لا تسير؛

والساعة العجلى تنام على الزمان فلا تفيق!

خلفتني وحدي – أسير إلى السراب بلا رفيق[١٧٦]

ففي هذه الفقرة القصيرة يستخدم السياب ثلاث قوافٍ على النحو التالي:

١- الأخير – تسير

٢- لقاء – انتهاء

٣- تفيق – رفيق

ونلاحظ أن القافية الأخيرة "بلا رفيق" لم تضف شيئاً للمعنى؛ إذ في قوله: "خلفتني وحدي" ما يغني عنها.

ولم يقتصر هذا العيب على جيل الرواد باعتبارهم يخطون الخطوات الأولى على درب التجديد، وإنما نجد هذا العيب ممتداً عبر كثير من تجارب الأجيال اللاحقة.

يقول محمود درويش في المقطع التالي من قصيدة "قتلوك في الوادي":

أهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن

أهديك ذاكرتي

ماذا تقول النار في وطني

ماذا تقول النار؟

هل كنت عاشقتي

أم كنت عاصفة على أوتار؟

وأنا غريب الدار في وطني

غريب الدار ...[١٧٧]

ونلاحظ استخدام محمود درويش ثلاث قوافٍ في هذه الفقرة كالتالي:

١- الزمن – وطني – وطني

٢- ذاكرتي – عاشقتي

٣- النار – أوتار – الدار

إلاّ أن ذلك لا يعني اضطرار الشاعر الجديد إلى قافية بعينها، وإنما ربما كان تكرار بعض القوافي لديه يخضع لجماليات أخرى تفصح عنها بنية التكرار التي سنقف عليها في دراسة البنية المعمارية للقصيدة العربية الجديدة.

المستوى السادس: تلاشي الوزن والقافية (قصيدة النثر):

نورد قصيدة النثر هنا على أنها تمثل مرحلة من مراحل التطور الشكلي للقصيدة العربية، على الرغم من وجهات النظر المتباينة حول صحة أو عدم صحة ذلك، لأنها – أي قصيدة النثر – أصبحت واقعاً لا مجال إلى

إنكاره، أو تجاهله.

صحيح أن جميع الأشكال "التي تستخدم النثر وسيلة للتعبير الشعري في العربية تبدو أنها جاءت نتيجة تأثيرات غربية مباشرة لا نتيجة تطور تدريجي محتوم"(١٧٨)، إلاّ أن اعتبار أنسي الحاج وأدونيس أن قصيدة النثر في العربية جاءت نتيجة تجريب طويل في الشكل الشعري(١٧٩)، له وجاهته أيضاً، ولا يقلل من هذا الاعتبار – في نظرنا – أنه لا يقوم على أساس متين على حد تعبير سلمى الخضراء الجيوسي(١٨٠)؛ إذ إن الخطوة السابقة على قصيدة النثر، والتي حلت فيها التفعيلة محل البيت، وتم على إثرها التغاضي بشكل أو بآخر عن القافية، تصلح لاعتبارها خطوة تمهيدية منطقية للاستغناء عن الوزن. وإذا كانت قصيدة النثر هي نتاج التأثيرات الغربية، فما الذي يمنع كونها نتيجة للتجريب الطويل في القصيدة العربية في الوقت نفسه الذي تأثر شعراؤها بالنتاج الغربي؟.

ثم إن التبريرات التي يسوقها أنسي الحاج وأدونيس دفاعاً عن قصيدة النثر، لا تحاول التنصل من التجارب السابقة ومراحل التطور التي مرت بها، بقدر ما يحاول الاثنان إثبات أن قصيدة النثر جديرة بأن تحتل أحدث مراحل التجريب والتطور في القصيدة العربية.

فيرى أنسي الحاج أن قصيدة النثر هي اللغة الأخيرة في طموح الشاعر(١٨١)، ومعنى ذلك أن هذا الطموح ليس مبتوراً عن طموحاته السابقة، وإنما هو قمة ما يصبو إليه الشاعر في نظره.

ويرى أدونيس أن عبارة "الشّعر هو الكلام الموزون المقفى" تشوه الشعر، وهي "العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق، وهي، إلى ذلك، معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها. فهذه الطبيعة عفوية، فطرية، انبثاقية. وذلك حكم عقلي منطقي"(١٨٢).

وهذا يؤكد أن أدونيس لا يقيم دفاعه عن قصيدة النثر على أسس ترتكز على الاحتفاء بالنموذج الغربي، وإنما يحتكم إلى العقل والمنطق، والطبيعة الشعرية العربية كما يراها هو. يقول أدونيس: "إن الشكل الشعري الجديد هو، بمعنى ما، عودة إلى الكلمة العربية – إلى سحرها الأصلي، وإيقاعها، وغناها الموسيقي والصوتي. القريض قواعد ومقاييس، كانت جميلة أو ضرورية في حينها، ونحن اليوم نتجاوز القريض إلى الأساس الذي انبثق عنه، أعني الكلمة العربية وإيقاعها. والشكل الشعري الجديد يتكون الآن بدءاً من الكلمة العربية وإيقاعها لا من القريض"(١٨٣).

وليس معنى ذلك أننا نسلم تسليماً مطلقاً بما ذهب إليه أنسي الحاج وأدونيس، وإنما نقرر هنا أن وجهتي نظرهما تستحقان التأمل، وهذا لا ينفي وجهات النظر الأخرى.

فعلى سبيل المثال، يرى إبراهيم حمادة في قصيدة النثر ردة متطورة إلى الشعر المنثور[..].

وإذا كان الشاعر العربي الجديد قد استخدم القافية استخداماً يحقق له حرية أكبر، أو استغنى عنها في بعض الأحيان، فإنه ظل في الحالين يتحرك داخل الأوزان الشعرية المعروفة. صحيح أنه مزج أحياناً بين البحور أو نوّع بين التفعيلات، إلاّ أن الوزن ظل هو المعيار الثابت في ذلك الشعر. بينما يدافع أدونيس عن تخلي قصيدة النثر عن الوزن بقوله: "إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي، سطحي، قد يناقض الشعر؛ إنه تحديد للنظم لا للشعر. فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة، وليس كل نثر خالياً، بالضرورة، من الشعر. وبالمقابل، فإن قصيدة نثرية يمكن ألاّ تكون شعراً، ولكن مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية والأوزان، ومهما حفل النثر بخصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر. أول هذه الفروق هو أن النثر اطراد وتتابع لأفكار ما، في حين أن هذا الاطراد ليس ضروريا في الشعر. وثانيها هو أن النثر

ينقل فكرة محدودة، ولذلك يطمح أن يكون واضحاً. أما الشعر فينقل حالة شعورية، أو تجربة، ولذلك فإن أسلوبه غامض، بطبيعته. والشعور هنا موقف، إلاّ أنه لا يكون منفصلاً عن الأسلوب كما في النثر، بل متحد به. ثالث الفروق هو أن النثر وصف تقريري، ذو غاية خارجية معينة ومحددة. بينما غاية الشعر هي في نفسه، فمعناه يتجدد دائماً بحسب السحر الذي فيه، وبحسب قارئه. هذا يعني، بتعبير آخر، أن طريقة استخدام اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر. فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة، يكون ما نكتبه شعراً، والصورة من أهم العناصر في هذا المقياس. فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة. لا يجوز إذن أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعاً للوزن والقافية، فمثل هذا التعبير شكلي لا جوهري"[١٨٥].

وترى سلمى الخضراء الجيوسي أن أنسي الحاج وأدونيس قد أقاما "أفكارهما على أفكار سوزان برنار في كتابها "قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا هذه" (باريس ١٩٥٩) لكنهما يتحدثان بثقة وحماس إلى أن يصل بهما

ذلك الحماس إلى أن يجعلا من قصيدة النثر أعظم شكل أمكن بلوغه"[١٨٦].

ويرى الدكتور خليل الموسى أن قصيدة النثر في ثقافتنا العربية "بنت النثر الشعري (جبران)، والشعر المنثور (الريحاني)، وقصيدة النثر الفرنسي (بعض اللبنانيين)، والنثر الصوفي (الحلاج- ابن عربي- النفري)، والنثر الفني (الجاحظ – التوحيدي – الهمذاني)، ولذلك جاءت بعد الشعر المنثور تاريخياً"[١٨٧]. إلاّ أن هناك اختلافات جلية بينهما.

فيرى الدكتور خليل الموسى أن الشعر المنثور يختلف عن قصيدة النثر تاريخياً "فالأول منهما مرتبط بوايتمان والتراث، ومرتبط بالرومانسية وبحركة الدعوة إلى العصرنة التي بدأت في أواخر القرن الماضي، وانتشرت في بدايات هذا القرن على صفحات مجلّة "الهلال"٥٤ – وسواها، وتقتضي العصرنة الالتفات إلى المضمون أكثر من الالتفات إلى الشكل، ولذلك سال هذا الجنس سيلاناً عند الريحاني، كما سال فيما بعد عند سواه، وكان الشعر المنثور شكلاً متحرّراً من الشكل، بعيداً عن البنائية والتنظيم، ونجده اليوم في الثمانينيات والتسعينيات في الشعر السوري في الاعترافات والبوح والمذكرات

الشعرية التي ننسبها خطأ إلى قصيدة النثر. وينتمي الشعر المنثور إلى الرومانسية، (...) وهو شكل يستسلم للاّشعور، فتبدو الاستطرادات المملّة أحياناً، كما تهيمن الغنائية على بنيته أحياناً، ويتعانق فيه النثر والشعر ويتداخلان، ولذلك كانت وحدته وحدة الموضوع. أما قصيدة النثر فهي بنت الحداثة، والحداثة اختصار وتكثيف وإيحاء. هي شكل مختلف كلّ الاختلاف. شكل غير متحرّر. شكل مستقلّ، حالة بناء قبل أيّ شيء آخر. الحداثة بنت الرمزية، بنت النظام. قصيدة النثر بناء معماري مغلق على نفسه، مستقلّ بعلائقه وتقاناته وتراكيبه، موحّد، هي جنس أدبي مميّز، ووحدته عضوية وظيفية. ومن الفروق أن الشعر المنثور ذو طبقة واحدة ظاهرة، يسيل مع الوجدان سيلاناً، وفيه معنى وحيد، هو بعيدٌ إلى حدٍّ ما عن التقانات المعقّدة، في حين أن قصيدة النثر ذات طبقة ظاهرة وطبقات مخفيّة، ففيها المعنى ومعنى المعنى، وهي ذات أبعاد متضادة (جدّ وهزل)، تستخدم العلاقات الضدية في بنيتها من سخرية وتهكم ومرارة ودراما، كما تستخدم تقانة المفارقة "*PARADOXE*" أحياناً، ولذلك الشعر المنثور مباشر يهيمن على بنيته ضمير مفرد المتكلّم "أنا"، وبخاصة في الاعترافات والرسائل الشعرية، في حين أن قصيدة النثر

لا مباشرة. وأهمّ الفروق بين الجنسين أنّ النهاية مغلقة في الشعر النثري، يقول فيها المؤلف كل شيء، ولذلك لا يحتاج هذا الجنس إلى غير قراءة، في حين أن النهاية في قصيدة النثر مفتوحة على فضاءات لا نهائية، ولذلك هي أكثر تعقيداً وثراء، وتحتاج إلى قراءات مستمرة"[١٨٨].

المستوى السابع: الخروج على نمط الكتابة السطرية

يمثل هذا المستوى من مستويات العدول آخر ما توصل إليه التجريب في شكل القصيدة العربية، بعد كسر العمود الشعري وإحلال التفعيلة محل البيت، وشيوع الكتابة السطرية على مدى أكثر من أربعة عقود.

هذا التمرد الأخير على الكتابة السطرية، والذي عمد إلى استيحاء الشكل الخطي، واستنطاقه، نجده بكثرة لدى عدد غير قليل من شعراء القصيدة الجديدة؛ إذ إن الكتابة "لم تعد مقصورة على تسجيل خطاب أو نقل أفكار معينة إلى أذن السامع، بل أصبحت تحتوي على عناصر جديدة لا يمكن معرفتها وفهمها إلاّ عن طريق الرؤية المباشرة بالعين المجردة. ويتجلى ذلك في الشعر الحديث؛ إذ دخلت إشارات وحركات جديدة ورسوم يفهمها القارئ لا السامع. في هذه الحالة يتحول مجرى الكتابة إلى العين لا الأذن.

ومن هنا يفقد الشعر بعضاً من غنائيته لتحل محلها الصورة الفنية والشكلية المجردة؛ ذلك أن القصيدة صارت تعتمد على الكتابة أكثر من اعتمادها على الإنشاد والغناء"[١٨٩].

وتنظيم الشكل الكتابي للشعر "يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية العامة، ففي أية لغة طبيعية لا تمثل البنية الكتابية – نعني الشكل الخطي – أسلوباً، كما لا تمثل نظاماً تعبيرياً خاصاً؛ بل هي تطرح نفسها فقط باعتبارها تسجيلاً تحريرياً للصورة الشفوية للغة. أما بالنسبة للنص الشعري، فباعتبار أنه ينهض عموماً على أقصى حد من التنظيم فإنه يعنى كذلك بقرينة الحال ممثلة في دقة التركيب الكتابي للنص، الأمر الذي يتجلى أولاً وقبل كل شيء في اقتران السطر الكتابي بالبيت الشعري، وهو اقتران وظيفي في حقيقة الأمر، ويحظى بقيمة كبيرة إلى درجة أنه عند أقصى حد من التعتيم التعبيري للوسائل البنائية، وإفضائها إلى ما يدعى بـ"سالب – طريقة" يبقى التوزيع الكتابي للشعر إلى أسطر باعتباره المعلم الوحيد من معالم انتماء النص إلى حقل الشعر"[١٩٠].

كل ذلك يقفنا على حقيقة أن الكتابة الشعرية الجديدة التي تتخذ بعداً شموليا – إيحائياً قد أزالت الحواجز بين الملكات الإنسانية المختلفة كما أزالتها بين السمع والمشاهدة، ويكون الشعر في هذه الحال قد تخلى عن الخطابة ليتجلى في الكتابة التي تسعى إلى إبداع عالم جديد؛ لأنها فعل مستمر وعمل دائم واستمرار للنشاط الفكري الإنساني، وشكل من أشكال النداء والوجود الإنساني في العالم. فالكتابة الشعرية تكسب الشعر وجوداً حقيقياً(١٩١).

الذي يعنينا في هذا العرض الموجز لمراحل تطور القصيدة العربية من حيث الشكل، أن ذلك التطور يعد – برأينا – مؤسساً معتبراً لميلاد نظرية "الالتفات البصري"؛ إذ في هذا التطور خروج ملحوظ على الشكل المستقر والمألوف لكتابة القصيدة، مما يلفت المتلقي لفتاً – عبر البصر – إلى أن ثمة شيئاً مغايراً قد طرأ على القصيدة العربية يستحق التأمل والوقوف عليه وقفة تحليلية، تحاول الربط بين المضمون الذي ينطوي عليه النص والشكل الكتابي الجديد الذي يسعى للتعبير عنه، أو لإضافة شيء ما إليه، ذلك الشيء الذي يُعنى في المقام الأول بتكوين الصورة الشعرية.

وسوف نقف في حديثنا التالي على "انحرافات الشكل" وأثرها على عملية تكوين الصورة الشعرية من خلال الشكل الكتابي للجملة الشعرية، بغية الكشف عن المدلولات الجمالية والبلاغية التي يوحي بها كل شكل من الأشكال التي نخصص للحديث عنها أربعة إجراءات تندرج كلها تحت ما أسميناه: معمارية النص بين بناء المعنى وإنتاج الدلالة.

انحرافات الشكل

إن الانحرافات الشكلية التي عمد إليها الشعراء منذ انبثاق الكتابة السطرية وحلول التفعيلة محل البيت، تؤكد أن سعي الشعراء لكسر العمود الشعري لم تكن – بداية – للتخلص من ربقة القافية التقليدية والعيوب التي تجلبها، بل – كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل –: "وجدنا الشاعر الحديث يستغني عن القافية في صورتها القديمة، لكنه يلزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة، تلك التي ترتبط بسابقتها أو لاحقتها ارتباط انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم في حرف الرويّ. وبذلك صارت النهاية التي تنتهي عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري هي القافية، من حيث إنها النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع. فالقافية في الشعر الجديد – ببساطة – نهاية موسيقية للسطر الشعري هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية. ومن هنا كانت صعوبة القافية في وضعها الجديد، ومن هنا كانت قيمتها الفنية كذلك"[١٩٢].

غير أن تلك المحاولات التجديدية أفضت في النهاية إلى عمد الشاعر العربي إلى استثمار الشكل الكتابي بحيث

يقوم بدور لا يمكن تجاوزه في إنتاج الصورة الشعرية.

فإذا كان الانتقال من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول يضفي على الكلام جمالاً بلاغياً، يتمثل فيما ينتجه هذا العدول، من التطريب والاستمالة وتنشيط الذهن من جانب المتلقي، فإن العدول عن السطر الشعري المعتاد إلى انحرافات شكلية أخرى تتآزر لبناء الصورة الشعرية، يلفت المتلقي لفتاً، ويدفعه دفعاً لاستجلاء دلالات ذلك الانحراف الشكلي، والوقوف على إسهاماته البلاغية في خلق ورعاية جماليات أخرى، يفصح عنها كل شكل حسب السياق الوارد فيه. وإذا كان العدول من خلال مستوياته القديمة المتمثلة في الضمائر أو الأفعال أو العدد، يؤدي وظائفه البلاغية عبر السمع، فإن العدول عن شكل في الكتابة إلى شكل آخر مغاير للأول يؤدي وظائفه البلاغية عبر البصر.

وخلاصة القول: إذا كان العدول البلاغي القديم يُعنى بالمتلقي المستمع، فإن العدول البلاغي الذي نسعى إلى التأسيس له من خلال ما يمكن الاصطلاح على تسميته بـ"الالتفات البصري"، يعنى بالمتلقي القارئ.

أما كيف يسهم الخروج على نمط الكتابة السطرية في بناء المعنى وإنتاج الدلالة عبر الشكل، فنستطيع أن نرصد

أربعة إجراءات عمد إليها الشعراء للمزاوجة بين المعنى والشكل الكتابي على النحو التالي:

الإجراء الأول: توزيع الجمل والمفردات

نعني بهذا الإجراء عمد الشاعر إلى توزيع سطر أو أسطر شعرية بعينها خلال الفضاء النصي، بشكل مغاير للسياق الكتابي السابق واللاحق. وإذا كانت نهاية السطر الشعري في القصيدة الجديدة "شيئاً لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه، وذلك تبعاً لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة"(١٩٢)، فإن الشكل الكتابي لجملة أو جمل شعرية معينة، من حيث بدايتها ونهايتها مكانياً، لا يحدده سوى الشاعر أيضاً. وكما أن للدرس النقدي والبلاغي أن يقف على الدفعات والتموجات الموسيقية التي حدت بالشاعر أن ينهي السطر الشعري كما حدده، فإن له أيضاً أن يقف على الجملة أو الجمل التي اختلفت مكانياً عن بقية النص، بغية استجلاء دلالات تثري الصورة الشعرية من خلال ذلك التوزيع المغاير.

ففي قصيدته/ للديوان "حالة حصار" يقول محمود درويش:

إذا لم تكن مطراً يا حبيبي

فكُنْ شجراً

مُشْبَعاً بالخُصُوبَةِ... كُنْ شَجَرا

وإن لم تَكُنْ شَجَراً يا حبيبي

فكُنْ حجراً

مُشْبعاً بالرطوبةِ... كُنْ حجرا

وإن لم تكن حَجراً يا حبيبي

فَكُنْ قمراً

في مَنَام الحبيبةِ... كُنْ قمرا

[هكذا قالت امرأةٌ

لابنها في جنازته][١٩٤]

[هكذا قالت امرأةٌ

لابنها في جنازته]

هذان السطران الشعريان يمثلان الحالة الوحيدة عبر

القصيدة/ الديوان "حالة حصار" من حيث الخروج على السياق الكتابي لبقية الأسطر؛ إذ جاءا مختلفين مكانياً، حيث بدآ بعد مسافة من بداية السطر وكأنهما مجرد توقيع لكاتب النص/ "المرأة". وإذا كان لنص أن يستمد أهميته من اسم كاتبه، فإن هذين السطرين خلقا جمالاً لهذا النص، بحيث أخرجه من طور العادية الذي تلحظه القراءة الأولى، إلى طور الخلق والإبداع، بل نكاد نقول: إن هذين السطرين هما المؤسسان الحقيقيان لمشروعية انتساب هذه الأسطر الشعرية إلى محمود درويش.

فبينما يوحي النص على هذا النحو من العبارات المكررة في تراتبيّة قصديّة شديدة الانتظام بأنه أقرب إلى النظم والصنعة، فضلاً عن إبراز الموسيقى الخارجية الصاخبة عبر الكلمات/ القوافي: "مطراً، شجراً، حجراً، قمراً" و"خصوبة، رطوبة، حبيبة"، يفصح السطران الأخيران عن سر هذه التراتبية، وهذا الترديد والإعادة لبعض الجمل؛ إذ يكتشف المتلقي بعد النهاية الوهمية للنص، أن ما قرأه/ سمعه كان على لسان امرأة تسير في جنازة ابنها!، ومن ثم تستمد تراتبية الجمل وتكرارها شاعريتها من قائلها والموقف الذي قيلت فيه.

وترى نازك الملائكة في مثل هذا التكرار أضواء لا شعورية يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو كما تقول: "إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول فيه الشاعر أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما"(١٦٥).

ولعل تأخير هذين السطرين وانزياحهما عن سياق الأسطر السابقة أسهم إسهاماً حقيقياً في إحداث مفاجأة وجدانية للمتلقي؛ إذ تلفته لفتاً لاستحضار فهم جديد للنص، يغاير ما عبأ وجدانه، وارتسم في مخيلته من صورة لحبيبة تناجي حبيبها، إلى صورة أكثر درامية، تطل من خلالها امرأة تناجي ابنها في جنازته!.

ولو جاء محمود درويش بهذين السطرين في مطلع الأسطر السابقة، لفقدت التجربة كثيراً من جمالها، إذ تصبح معرفة المتلقي بالمصدر المجازي لهذه الأسطر مسوغاً لاستحضار المشهد قبل قراءة النص، ومن ثم قد يستحضر المتلقي في مخيلته ما لم يكتبه النص، أو ما هو مغاير للصورة المرسومة والعبارات المترددة، التي أراد الشاعر إيصالها بعينها، تأكيداً لصدق المشهد، وحصراً لصورته التي أرادها.

وصياغة النص على هذا النحو من حسن التأليف بين عناصره الشكلية، بحيث استهل الشاعر بالقول قبل القائل، أو بالمفعول قبل الفاعل، تقترب كثيراً مما عناه ابن طباطبا من أن الشاعر الحاذق "كالنقاش الرقيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيون"[١٩٦].

ويكتب صلاح عبد الصبور الجملة الشعرية بشكل يتناسب تماماً مع الشعور النفسي الذي تفصح عنه دلالة الجملة. يقول في المقطوعة الأولى من قصيدة "تأملات ليلية":

أحس أني خائفٌ

وأن شيئاً في ضلوعي يرتجفْ

وأنني أصابني العيُّ، فلا أبينْ

وأنني أوشك أن أبكي

وأنني،

سقطت،

في،

كمين"[١٩٧]

إن كتابة الجملة الشعرية الأخيرة "وأنني سقطت في كمين"، على هذا النحو من الميل الموحي بالسقوط ، الانزلاق نحو الشرك/ الكمين، تضفي على الصورة الشعرية ما يمكن أن نصطلح على تسميته بـ"حركية المضمون"؛ إذ يستحضر المتلقي/ القارئ، صورة تكاد تكون مرئية لمشهد السقوط مرحلةً مرحلةً، حتى يستقر الساقط في ذلك الـ"كمين"، الذي نُصِبَ في أبعد نقطة عن السياق الكتابي للنص. وهنا يتجلى إنجاز بنائي بالغ الأهمية في الشعر العربي الجديد، يتمثل في "الحرية التي يمتلكها شاعر القصيدة الحرة في خلق أشكاله الشعرية الخاصة، بحيث تناسب المضمون. فالعلاقة في هذا الشعر بين الشكل والمضمون شديدة الترابط، وذلك لأن شكل القصيدة لا يجيء نتيجة نسق سابق الوجود بل ينشأ عن المضمون نفسه"[١٩٨].

وإذا كان رسم العبارة على نحو ما رأينا لدى صلاح عبد الصبور يوحي بالسقوط المتدرج تأكيداً لمضمون الخديعة والانزلاق نحو الكمين، فإن ذلك يؤكد أن ثمة علاقة بين الشكل الكتابي ومضمون الجملة أو الجمل المكتوبة تسهم في إثراء التجربة الشعرية، وتخلق علاقة جديدة بين النص والقارئ من خلال عوامل الجذب

البصرية المتمثلة في خلق الشكل الكتابي المتساوق مع المضمون.

وقد لاحظ الدكتور نعيم اليافي هذه العلاقة بين تنضيد الكلمات ورسمها على الورق، وبين حركة الدلالة التي يسعى إليها الشاعر ويريد أن يؤكدها في العين والأذن، ومثّل لذلك من قصيدة أمل دنقل "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" من خلال الشكل الكتابي للأسطر الشعرية التالية منها:

ونحن جرحى القلب

جرحى الروح والفم

لم يبق إلاّ الموت

والحطام

والدمار(١٩٩)

يقول الدكتور نعيم اليافي: "أليس هذا التنضيد المقصود والذي يصور في حركته المندرجة نحو الأسفل القاع والهاوية، زماع روح تخرج من جسدها، ولحظة احتضار أمة تدلف سريعاً نحو الموت والدمار، يتوافق مع المعنى الذي يريد الشاعر أن يبينه ويصل إليه من ثم، أوكان

بمقدور القصيدة التقليدية أن تصور في شكلها الخارجي مثل هذا المعنى؟!"[٢٠٠].

بالتأكيد لم يكن بمقدور القصيدة التقليدية أن تصور في شكلها الخارجي هذا المعنى، بل لم يكن بمقدورها في هذا الإطار أن تصور أي معنى.

وعلى هذا النحو من توزيع الجمل والمفردات يجيء قول عبد الحكم العلامي في الحركة الأولى من الحركات الشعرية الأربع التي جاءت في ديوانه "لا وقت يبقى" تحت عنوان "فتنة":

الأرض تكمل نقصها بسخونة الأبدان

تفرخ نازفين على البراري

تغريهما بنداوة الأشجار

وتحط جنب الماء فتنتها

وتمضي!![٢٠١]

فبينما يتخذ النص شكلاً أو نسقاً كتابياً معتاداً ومألوفاً، معتمداً في استرساله على استمرارية الحركة التي تؤول إلى الفعل المضارع الذي يأتي في كل سطر من الأسطر الأربعة الأولى "تُكمل – تُفرخ – تُغريهما – تَحط"، وكأننا

نشهد حركة الأرض محكومةً بنظام وإطار معينين، وهي تكمل نقصها بما تلتهمه من الأبدان، إلى أن "تحط جنب الماء فتنتها"، إذا بالشكل الكتابي ينحرف فجأة باتجاه اليسار، فتأتي جملة "وتمضي" منحرفةً عن نسق الكتابة في الأسطر التي سبقتها.

ذلك الانحراف الذي حدث، والذي أخذ بعيني المتلقي إلى جهة أخرى، فأحدث له التفاتاً بصرياً، لا يمكن أن يأتي هكذا دون قصد؛ إذ ما تحمله دلالات المضي من ترك الموضع الأول الذي يكون فيه ذلك المتحرك (الأرض) إلى موضع آخر، لا يقتصر على مجرد السير والتحرك والانتقال من مكان إلى آخر، وإلاّ فالجملة (وتمضي) محملةً دلالياً بهذا المعنى، وإنما القيمة الأخرى هنا، والتي تنبثق عن ذلك الانحراف عن الشكل، تكمن في قسوة هذه الأرض التي تخلف وراءها كل هذه المحزنات: من موت، وفتنة، وإغواء، ثم لا تكترث – حتى مجرد الاكتراث – لما اقترفت، بل سرعان ما تنتقل إلى موضع آخر لتعيد فعلتها/ جرمها من جديد في موضع آخر، بينما تظل ضحاياها وحيدة نازفة حتى الموت!. حتى إن الشاعر – هنا – لم يكتفِ بما حققه الالتفات البصري عبر انحراف جملة "وتمضي" على نحو ما أوضحنا، وإنما مهر

هذه الجملة بعلامتي تأثُّر، إمعاناً في الولوج إلى نفس المتلقي، ونقل كل ما يشعر به من ألم إلى روحه أيضاً!.

تلك الصورة التي شكلها العلامي – هنا – هي الصورة نفسها التي حَمّلَ فيها الشكل الكتابيّ مضمونَ الشرود وهو يقول في قصيدة له بعنوان "ديمومة":

ستكون أنتَ على حدود النبعِ

تحصي زحمةً للشوقِ

شاردةً

وتؤجلُ صيدةً

وتردُّ ميقاتاً

ويكونُ أن ألقاكَ مرتاباً

تُرتِّبُ موعداً

لأهلّة خوّانة

ويكون أن ألقاكَ مهتماً

برتق فواصلِ الأيام(٢٠٢)

إذ يلاحظ أن الشكل الكتابي السطري المعتاد هو المهيمن على النص كله، ما عدا كلمة "شاردة" التي تحمل

دلالات الشرود والضياع والتفرد بالألم، ودلالاتٍ أخرى من بينها تأكيد الحرمان الذي يعانيه الشاعر ووحدته واغترابه، ذلك الاغتراب الذي عبّر عنه ذلك الانفصال عن الذات إذ لم يكن المخاطَب في حديث العلامي إلاّ هو نفسه، ليتوافق كل ذلك مع صورة الشرود المحققة عبر الشكل الكتابي، بالإضافة إلى المعنى الذي تكتنزه المفردة ذاتها.

وشبيه بهذا التوزيع ما جاء في نص لعبدالله باهيثم بعنوان "سنة قادمة" إذ يقول:

قلت:

نسير

وحين تباعدني الأقربون

نثرت على الرمل بعض دمي

ومشيت[٢٠٣]

فبينما تفصح المسافة البيضاء التي تركها الشاعر قبل قوله: "نسير" عن البدء الفعلي في السير، تأتي جملة "ومشيت" مبتعدة عن السياق الكتابي باتجاه اليسار، ليفصح

الشكل الكتابي على هذا النحو عن وعي وإدراك كاملين بأهمية استثمار هذا الشكل بحيث يلفت المتلقي بصرياً إلى الحركة في كلا الفعلين "نسير"، و"مشيت"، فالأول جاء مضارعاً ومن ثم جاءت المسافة التي تسبقه قصيرة، بينما جاء الثاني ماضياً فكانت المسافة ممتدة حتى نهاية عرض الصفحة، في دلالة على تمام الفعل وانتهائه.

وتأسيساً على ذلك نكرر القول: إن الشكل الكتابي في الشعر الجديد لم يكن مجرد زخرفة خطية أو شكلية، ولم تكن الدلالات المنبجسة عنه محض صدفة أو بعيدة عن وعي الشاعر الذي يستخدم هذه التقنية.

ولننظر أيضاً إلى ما تحمله دلالة الشكل الكتابي في قول محمد عفيفي مطر:

أنت نسلُ الكتابة،

تقرأُ   في أمة أنتَ
وهي تحت { تخرجُ } وحدك { واحدُها
تُقتلُ   السموات

أعضاؤكَ

تُبعثُ   انتثرت*[٢٠٤]

وهنا نلاحظ أن الجُمل "تقرأ - تخرج - تُقتل - تُبعث" رُسمت على نحو يوحي بالسقوط السريع - إذ لم يعتورها أي ميل - من مرحلة القراءة إلى مرحلة البعث، ثم يأتي القوس الأول ليحيط بهذه الجمل بحيث يبدو قيداً لا يجوز تجاوزه إلاّ بعد الوصول إلى نهايته، فيلفت المتلقي بضرياً إلى ضرورة قراءة هذه الجمل المؤطّرة بالقوس كاملة قبل أن تأتي كلمة "وحدك"، تلك الكلمة التي أفرد لها الشاعر مساحة بين القوسين، أو قل: بين جدارين، فأصبحنا أمام قبر لا يستطيع ذلك القابع بين أوله وآخره إلاّ أن يظل هكذا وحيداً، بينما تظل المساحتان المفتوحتان أعلى وأسفل كلمة "وحدك" هما المساحتان المتاحتان للتحرك، ولكنه إما تحرك للأعلى فيوحي بصعود الروح، وإما تحرك للأسفل فيوحي باستقرار الجسد في الأرض التي ستأكله بدورها ليصير عدماً!. ثم يأتي القوس الثاني ليحيط بالجمل المتعلقة بالجمل الأولى، والتي تكمل هيئة ذلك الوحيد، الذي يُمثّل في النهاية انتثارَ أمة قابعة تحت السموات!، ليرسم الشكل ككل تلك الحالة الفريدة من الانتثار والتشرذم والتشظي، ومن ثم فإن الالتفات البصري هنا يلعب دوراً كبيراً في نقل المتلقي من اعتماد خياله الفرد، إلى اعتماد خيال الشكل الكتابي، الذي أصبح أمام المتلقي حقيقة ماثلة، فتتشكل التجربة بداخله على نحو ما أراد الشاعر!.

ولننظر - كذلك - إلى نص منصف المزغنّي "حنين" الذي جاء على النحو التالي:

تَطيرْ

كَيفَ

لِيَراها

غنوتَهُ

أطلقَ

مقفوصٌ

عصفورٌ

"حنين"

ملاحظة: يُقرأ هذا النص من أسفل إلى فوق[٢٠٥].

هذا النص الذي يُقرأ من أسفل إلى أعلى كما جاء في ملاحظة الشاعر المدونة أسفل النص، يؤكد أن الشكل الكتابي في الشعر الجديد يلعب دوراً مهما في إنتاج الدلالة؛ فهذه الأغنية التي يطلقها العصفور المقفوص، لم تكن إلاّ أغنية الحرية، والحرية تعني الصعود والخلاص والفكاك والانعتاق، ومن ثم فلا يعبر عن انطلاقها وطيرانها في الفضاء سوى هذا الشكل الكتابي التصاعدي

للنص، بحيث جاء الوضع المكاني للعصفور المقفوص أسفل النص، بينما استمر الشكل الكتابي في التصاعد مرافقاً للأغنية التي أطلقها العصفور، مما يوحي بأن العصفور لم يطلق أغنيته فحسب، بل ظل يراقبها وهي تصعد إلى الذروة المنشودة، أو الفضاء الممكن، وعندئذ نجد كلمة "تطير" وكأنها تحلق في منتصف بياض الصفحة الذي يمثل الفضاء الذي يرنو إليه العصفور من قفصه القابع على الأرض، أو أسفل النص. ثم لم يغب عن وعي الشاعر أن نصاً كهذا -يُقرأ من الأسفل إلى الأعلى- ينبغي أن يجيء عنوانه في الوضع الملائم لهذه القراءة المعكوسة للنص، وبذلك يتكامل النص باعتباره وحدةً واحدة، تخضع لنظام هندسي مقصود، يسهم إسهاما كبيراً في إنتاج الدلالة، ويخلق تفاعلاً جديداً بين النص والمتلقي القارئ، بحيث يلفته لفتاً إلى جماليات الشكل، ودوره في إدخال المتلقي إلى صميم التجربة الشعرية، ليس عبر حاسة السمع فحسب، بل عبر حاسة البصر أيضاً.

وهنا نؤكد أن قيام الأسطر الشعرية برسم صورة مرئية للمضمون، ما كان ليتحقق من خلال القالب العمودي القديم ونظامه الصارم، ومن ثم فإن البنية الكبرى للنص - كما يقول الدكتور صلاح فضل - "المتوالدة من

طريقة تراتب أجزائه، وحركية نظامه المقطعي، هي التي تجعل منه دالاً كبيراً، يتميز بدرجات متفاوتة من التشتت والتماسك، طبقاً لأنواع العلاقات المقطعية، وتوارد أبنية التوازي والتبادل والتكرار فيه، وهو أمر تنجم عنه أشكال نصية عديدة"(٢٠٦).

ولا يعني ذلك أن النص القديم لم يكن دالاً كبيراً أيضاً، وإنما الميزة هنا تؤول إلى الحرية التي امتلكها الشاعر الجديد في التعبير عن مضمون التجربة، ليس عن طريق المعنى فحسب، بل أيضاً عن امتزاج المعنى بالشكل ليتولد عنهما نموذجٌ لا يمكن أن تتجاوز القراءة معطياته الداخليةَ والخارجيةَ معاً، سواء كانت قراءة متلقٍ عادي، أو قراءة متلقٍ ناقد يسعى إلى قراءة إملاءات النص، الخيالي منها والشكلي أيضاً.

ويعمد أدونيس إلى كتابة الجملة الشعرية بطريقة عمودية، بحيث يسهم الشكل الكتابي في إنتاج المعنى المتضمن في عبارته. يقول في قصيدة "جسد":

تحت البشرة الهويَّةُ

في شراييني خبطة المسّ

أتدحرج بين أنا الجمر وأنا الثلج

وبين

الياء

والألف

أتدلّى[٢٠٧]

فعبارة "وبين الياء والألف أتدلى" رسمت بالشكل الذي يحقق صورة التدلي، كما أن المسافة البيضاء بين قوله: "أتدحرج..." وبداية السطر تسهم في استحضار صورة التدحرج، ومن ثم فإن حرية الشاعر في رسم جملته الشعرية تعد ميزة كبرى من الميزات التي أتيحت للشعر الحر، بحيث أصبح من الممكن أن نرى في القصيدة الجديدة ما يمكن القول بأنه رسم بالكلمات.

ولو كانت الحاجة إلى تطوير الشكل الكتابي للقصيدة العربية تنحصر في مجرد التخلص من القافية والروي، أو تنويعها في القصيدة الواحدة – كما يقول الدكتور محمد النويهي – لكان ذلك ضرباً من العبث، لأن هذا "شبيه بما يفعله المحكوم عليه بالإعدام شنقاً حين يطلب إلى (عشماوي) أن يوسع حول عنقه قليلاً حتى لا يؤلمه"[٢٠٨].

وإذا كان هذا الشكل الكتابي قد أوحي بالتدلي، فقد استخدمه الشاعر السعودي محمد الثبيتي للدلالة على

الانهمار. يقول في قصيدة "مساء وعشق وقناديل":

مساءً

تمر السحابة ..

ينهمر الأفق اللازوردي

نوراً

وناراً

وماء(٢٠٩)

فبينما تجيء عبارة "تمر السحابة .." لتأخذ حيزاً أفقياً يوحي بالمرور والحركة، من خلال المساحة البيضاء التي تركها الشاعر بين بداية العبارة وبداية السطر، يعبر بنقطتين أفقيتين بعدها للدلالة على استمرارية الحركة، وفي ذلك تأكيد التوافق بين الشكل والمضمون.

وعندما يعبّر المضمون عن معنى الانهمار في قوله "ينهمر الأفق اللازوردي" تجيء الكلمات "نوراً، وناراً، وماء" في تتابع رأسي يوحي بذلك الانهمار والهطول، الذي يبدأ من مصدره/ الأفق، ومن ثم نجد رسم هذه الكلمات يبدأ من أسفل كلمة "الأفق" وليس من البداية الطبيعية للسطر، ليتحد الشكل مع المضمون في رسم الصورة الشعرية.

الإجراء الثاني: تكرار الجمل والمفردات

التكرار في أبسط معانيه هو "أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحداً وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين"[٢١٠].

فإذا ما دخل التكرار في المجال الفني فإن قدرته على التأثير في هذا المجال تتجاوز هذه الفائدة، إذ يعمل على انتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفني، غير أن طبيعة التجربة الفنية - ولاسيما الشعرية منها - هي التي تفرض وجوداً معيناً ومحدداً للتكرار، وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً لنظام تكراري معين[٢١١].

وربما بلغت ظاهرة التكرار في القصيدة العربية أقصى تأثير وحضور لها في القصيدة الحديثة؛ إذ يتجلى هذا التأثير ليس في تثبيت الإيقاع الداخلي للقصيدة وتسويغ الاتكاء على التكرار كمرتكز صوتي يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول فحسب، بل إن هذا الانسجام

قد تجاوز البعد الإيقاعي في التأثير، متدخلاً حتى في تشكيل البنية الدلالية للقصيدة من خلال النظم المختلفة والمتباينة التي يمكن أن يأتي عليها التكرار. ونتيجة لارتباط التكرار بقدرات الشعراء المستمرة على الابتكار والتجديد والتجريب بما يناسب طبيعة التجربة الشعرية ووحدتها فلا يمكن حصر مستوياته حصراً كاملاً(٢١٢).

ويورد الدكتور محمد صابر عبيد ستة أشكال للتكرار على النحو التالي:

١- التكرار الاستهلالي:

ويستهدف هذا التكرار في المقام الأول "الضغط على حالة لغوية واحدة، وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين: إيقاعي ودلالي"(٢١٣).

ولعل قصيدة محمد عفيفي مطر "خوف"، تمثل هذا النوع من التكرار؛ إذ يقول فيها:

قمر أخضر

يطلع من مئذنة الصيف،

يفك جدائله الخضراء

يطرحها فوق الأرض عباءة قش ينعس فيها الطير

يعقدها في عذبات النخل عناقيدا فيروزية

يتحسس صدر الأرض العذراء

يملوه لبنا أخضر، ينبس ثدي الطين

ليفجر في أصلاب الشجر الطيب روح الأرض

قمر أخضر

خلع الخفين وجاس خلال الماء

فاخضر النبع الداكن واخضرت في الشط جذور الريح

قمر أخضر

يشرب من عينيه يمام الصيف

يرتعد سرورا في التيار

نهداه انفتحا في الأغوار

وانسكبا حتى نام النحل التائه في الأزهار

لا تنظر للقمر الأخضر

لا تغرس عينيك الجائعتين بعينيه الخضراوين

دعه يشبع من أثمار الريح

ويجمع في رئتيه الأبخرة الأرضية

ويدس يديه برحم الأرض ويغرس قدما في الآبار

لو نظرت عينك في عينيه فسوف يغرغر تحت سماء الصيف

ويدس أصابع ضوء في جنبيك

ويحط على عينيك سحابة نوم فيروزية

لو نظرت عينك في عينيه

لا نسكب الطحلب من نهديه

وامتدت تحت سماء الصيف يداه المعشبتان

وتكور عشب الضوء وطمي اللبن الأخضر والأحلام

تلقيها في عينيك رغيفا يحجب عنك الأرض

فتظل على أطراف الجسر

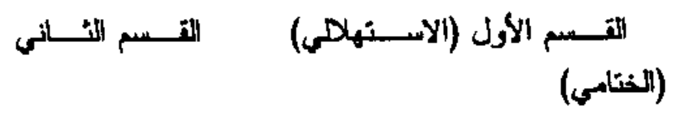
مفعوم القلب شريدا تترف بين العالم والأحلام

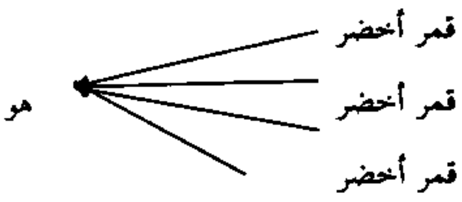
لا يأتيك النوم ولا تستيقظ حين يعود الصيف[٢١٤]

كرر محمد عفيفي مطر عبارة "قمر أخضر" أربع مرات في مستهل القصيدة، أو في النصف الأول منها

تقريباً، كجملة محورية، يدور حولها مضمون هذا الجزء من النص، ولم يذكرها في الجزء الثاني منه، إلاّ على سبيل الغياب كما في قوله: "لا تغرس عينيك الجائعتين بعينيه" وقوله: "دعه يشبع من أثمار الريح" وقوله: "ويجمع في رئتيه الأبخرة الأرضية"...، إلى آخر النص.

ونستطيع من خلال رسم توضيحي بسيط أن نقسم النص الشعري إلى قسمين على النحو التالي:





لا تنظر للقمر الأخضر

نلاحظ أن جملة "قمر أخضر" كررت ثلاث مرات بنصها، لتأكيدها واستحضار مضمونها ليظل ماثلاً أمام المتلقي، وفي المرة الرابعة والأخيرة، تأتي العبارة ناهيةً المتلقي عن النظر إلى القمر الأخضر، إيذاناً باختلاف

المضمون الذي يرسمه النصف الأول من النص عن المضمون الذي يرسمه النصف الثاني، الذي يجيء مباشرة بعد هذا النهي، ومن ثم يسهم عدم ذكر المنهي عن النظر إليه (القمر الأخضر) في إبعاد المتلقي عنه، أو إبعاده عن حيز الرؤية المباشرة، ليظل حضوره لدى المتلقي مجرد صورة بعيدة، يسهم ضمير الغياب في رسمها بما يحقق النهي عن استحضارها.

نحن – إذن – أمام صورتين للقمر الأخضر: صورة تكشف عن الوجه الظاهر له، وهي صورة جديرة باستشرافها والتعلق بها، ومن ثم كان للتكرار في هذه الصورة ما يبرره، وصورة تكشف عن الوجه الباطن، بعد إزالة المساحيق التي جملت الوجه الظاهر، ليتجلى هذا القمر الأخضر على حقيقته، حلماً بعيد المنال، لا يتأتى عبر التعلق به إلاّ مزيد من الإحساس بالحرمان والفقد، والسقوط فريسة في ذلك الحيز الوهمي بين الحقيقة والأحلام، ذلك السقوط الذي يؤدي إليه مجرد النظر في عيني القمر الأخضر:

لو نظرت عينك في عينيه

لا نسكب الطحلب من نهديه

وامتدت تحت سماء الصيف يداه المعشبتان

وتكور عشب الضوء وطمي اللبن الأخضر والأحلام

تلقيها في عينيك رغيفا يحجب عنك الأرض

فتظل على أطراف الجسر

مفعوم القلب شريدا تترف بين العالم والأحلام

لا يأتيك النوم ولا تستيقظ حين يعود الصيف

٢- التكرار الختامي:

هذا النوع من التكرار "يؤدي دوراً شعرياً مقارباً للتكرار الاستهلالي، من حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، غير أنه ينحى منحى نتجياً في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة"(٢١٥).

يقول محمد سليمان في ختام قصيدته "فيروز كانت تغني":

فيروز كانت تغني

وشادي على التل يفرغ حصالة ليطير

سيكتب سطراً

ويعلن حربا على الموت

سطراً

ويرمي أصابعه في الهواء

سطراً

ويركض خلف القطارات مزدحماً بمكانٍ أبيد

وسطراً

ويلتف بالصمت

يمنح بيضاء صورته[٢١٦]

إن المدى التأثيري الذي يتركه تكرار كلمة "سطراً" يتعدى الشكل الكتابي الموحي بالقصر المستمد من عدد أحرف الكلمة، وكتابتها في سطر مستقل ثلاث مرات من الأربع التي تكررت فيها، إلى الإيحاء بالتسارع وتدفق الأفعال التي لا يفصل بينها سوى هذا السطر، الذي تتجلى أهميته في الأفعال التي تلي كتابته، فبعد هذا السطر مباشرة "يعلن حرباً على الموت" و"يرمي أصابعه في الهواء" و"يركض خلف القطارات مزدحماً بمكان أبيد" و"يلتف بالصمت/ يمنح بيضاء صورته"، وكلها أفعال من

الأهمية بحيث تجعل فعل مراقبة المتلقي للأحداث فعلاً متعجلاً ومتتابعاً ومتسارعاً، ومن ثم يجيء التكرار هنا متوائما مع حالة المتلقي المتلهف لإدراك نتيجة ذلك التسارع المتسلل عبر الجزء الختامي للنص، من خلال القِصَرِ الشكلي البيّن في كلمة "سطر" ومضمونها الذي ينم عن القِصَرِ ذاته.

٣- التكرار المتدرج (الهرمي):

ويعد هذا التكرار "أحد أهم أنواع التكرار فنية، لما يحتاجه من قدرات شعرية تستلزم بناء شكلياً على شيء من التعقيد، يفضي إلى نتائج شعرية مهمة، يقف في مقدمتها الإسهام الكبير في تطور إيقاعية القصيدة وتعميق طاقاتها الموسيقية"[٢١٧].

ونجد هذا التكرار المتدرج (الهرمي) في قصيدة رفعت سلام "التقاء" إذ يقول:

قطرة من الصمت

تفصل بين نافذتين

على هاوية.

وهاوية من احتلاف الوقت

تفصل بين سماءين

على جثةٍ عالية.

وجثة من اشتعال الموت

تفصل بين منتظرين

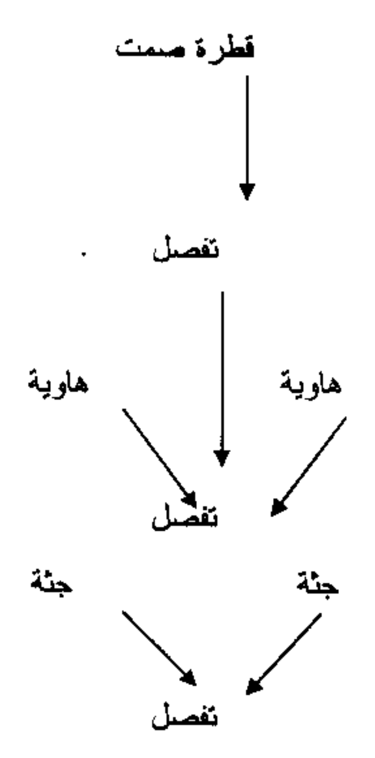
على مقبرةٍ خالية.

يلتقيان.

لا يلتقيان[218]

تفصح الهندسة التكرارية، التي جاءت عبر ثلاثة مقاطع منتظمة، أو ثلاث دفقات شعرية متساوية، عن نظام تتابعي دقيق، بحيث تبدأ الحالة الشعورية الثانية من حيث انتهت الأولى، وتبدأ الحالة الشعورية الثالثة من حيث انتهت الثانية.

ولو رتبنا التكرار الحاصل في القصيدة على النحو التالي:



لاكتشفنا ما يوحي به هذا الشكل من إمكان تحقق الاحتمالين: التقاء الجثتين، أو عدم التقائهما، في المقبرة الخالية؛ إذ يشير تتابع الأسهم واتجاهها نحو الهاوية بإمكانية الالتقاء، كما يوحي تكرار الفصل في قوله "تفصل" باحتمال الفصل بينهما بحيث لا يلتقيان، ومن ثم تظل الحالة الشعرية متوهجة بفعل التردد في الحكم النهائي:

يلتقيان.

لا يلتقيان.

٤- التكرار الدائري:

وينهض هذا التكرار "على تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر في المقدمة والخاتمة، وربما لا يجيء التكرار في جمل الخاتمة مطابقاً تماماً لجمل مقدمة القصيدة، إنما يتطابق في جزء كبير منه مع الحفاظ على روح التكرار ومناخه، مع احتمال حصول نتيجة تبرر تطور إنجاز فعل القصيدة على الصعيد الدلالي"(٢١٩).

وتمثل لهذا النوع من التكرار نص لشعبان يوسف بعنوان "بقايا" إذ يجيء على هذا النحو:

تمليت وجهك

هذي الخطوط المنظمة الصنع

هذا الحريق الذي يتوارى

وهذي المهارة في وضع نظارة من جديد

تمليت ما كان تحت الخطوط

جياد عليلة

سيوف

محطمة/

امرأة فاخرة

تحت هذي الخيوط المنظمة الصنع

هاجرت القاهرة

في الزوايا

وفي أبعد الأمسيات

وفي أخضر العمر

كانت منابره عالية

وأغصانه اللينة ..

تتهادى

وتفتح في القلب أمنية شاغرة

في الزوايا

على الأرصفة/

يترامى المساءُ

وأغنية

تتمدد فوق الشفاه

وتطلع منها شجيرات ورد

وأسلحة ساهرة

ووجهك/

وجهان

قلبك

قلبان

والأمنيات

فراغ

في الزوايا

– أنا –

في المساء البعيد

وفي دفء دفء الطفولة

زُفَّ الفؤاد

وأكملت العائلة

في الزوايا

– هنا –

وفي أول الأبجدية

زُفّت بلاد

وأكملت العائلة

وحين تمليت وجهك

لم أجد الآن

إلاّ بقايا..

.. بقايا

بقايا(٢٢٠)

ففي الاستهلال يكرر الشاعر جملة "تمليت" في قوله: "تمليت وجهك"، و"تمليت ما كان تحت الخطوط"، ثم يكرر الجملة نفسها في الخاتمة بقوله: "وحين تمليت وجهك".

هذا التكرار الحاصل في خاتمة القصيدة، إنما جاء إيذاناً بتنوير عنوان القصيدة "بقايا"؛ إذ إنه بعد تكرار الجملة في الاستهلال والختام لم يجد إلاّ "بقايا"، وفي ذلك

ما يثير عاطفة المتلقي، ومن ثم يحقق التكرار إحدى وظائفه في النص الشعري.

وإذا لم يكن للتكرار مسوغ فني "فهو ممقوت بغيض، يدل على ضعف ثروة الأديب اللغوية والفكرية، ولكنه يكون رائعاً حين تقتضيه الصورة، أو تطلبه العاطفة، أو ينشده الوجدان"[٢٢١]. وذلك يتطلب من الشاعر أن يكون واعياً تماماً بوظائف التكرار.

٥- تكرار اللازمة:

يقوم هذا النوع من التكرار على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية، تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً أساساً ومركزياً من محاور القصيدة، ويتكرر هذا السطر أو الجملة بين فترة وأخرى على شكل فواصل تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى، وقد تتعدد وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليها وحسب قدرتها على الأداء والتأثير[٢٢٢].

يقول محمد عفيفي مطر في قصيدة له بعنوان "مهر الصيف":

من أطلق مهر الصيف!!

يجري بسنابكه الخضر على أطراف الجسر

بصهيل صلصل فيه جرس العشب

وزفير ينضح بالزبد الفضي.

من أطلق مهر الصيف!!

ينطلق.. فترقص معرفة خضراء

يندفع إلى تيار الماء

مرتعشا يقطف أزهار البشنين

يقتات الياسنت ويركض في الأعماق

ويشم العشب النابت في أرحام الطين

ويخوض خلال الطحلب والأصداف

يندفع إلى الشمس المصلوبة فوق الجسر

ويشب على رجليه وتلمع في عينيه الريح.

من أطلق مهر الصيف!!

طفلي في ظلمة بطني يحلم أحلام الشهر الرابع

يتخلق مني عضوا عضوا

يتدفق فيه الماء الطافح من جنبي

ينسل إليه عبير الأرض خلال الدم.

من أطلق مهر الصيف!!

حملني ما حمله الطمي من الأثمار

أثقلني بالطير النائم في الأشجار

وانطلق.. فدق الحافر وجه الطفل

أسقط حملي.. أسقط حملي مهر الصيف.

نبع من ذهب وجزائر فضية

وطيور حمر شتوية

وزهور دماء

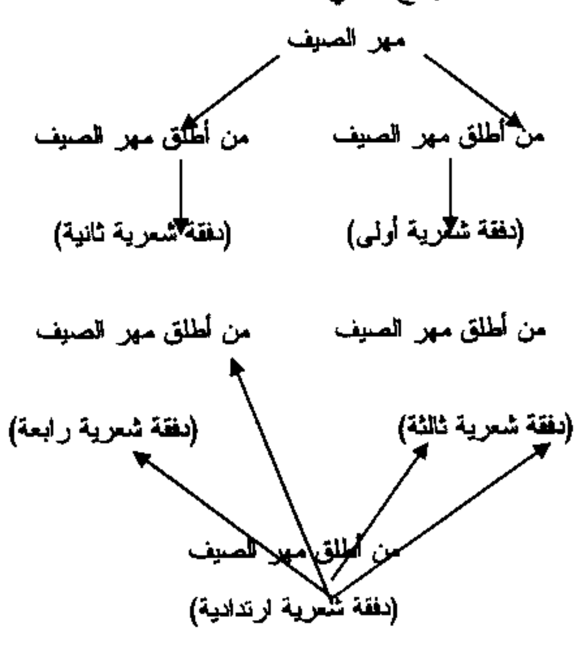
وضفائر ماء

وشموس تلمع في العينين الصافيتين

من أطلق مهر الصيف!![٢٢٣].

فلو نظرنا إلى الجملة الشعرية "من أطلق مهر الصيف" لرأيناها تتكرر من أول القصيدة إلى آخرها لتشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً مركزياً تدور حوله

الدفقات الشعرية المتتابعة، حتى تنتهي القصيدة بالجملة ذاتها.ولعل وظيفة تكرار الجملة المحورية هنا، تتجلى في استحضار "مهر الصيف" على رأس كل دفقة شعرية من الدفقات الأربع التي اشتملت عليها القصيدة، تأكيداً لحصر وجدان المتلقي فيما يتعلق بدلالة "مهر الصيف"، من أول القصيدة إلى آخرها. حتى تختتم القصيدة والدفقات الشعرية كلها بالعبارة نفسها التي تقارب العنوان إلى حد كبير، ومن ثم يجيء النص بين العنوان والجملة الشعرية الأخيرة طبقاً للنموذج التالي:



النص على هذا النحو يتكون من أربع دفقات شعرية على رأس كل دفقة منها تكرار اللازمة "من أطلق مهر الصيف"، ثم تأتي هذه الجملة المحورية في ختام النص بلا دفقة شعرية مكتوبة تتبعها، ومن ثم، فهي تعيد إلى ذهن المتلقي الدفقات الشعرية السابقة، وكأنها تعبّر عن دفقة شعرية ارتدادية، تعيد المتلقي إلى النص مجدداً بدءاً من العنوان ومروراً بالدفقات التي تلي الجملة المحورية "من أطلق مهر الصيف" وهكذا دواليك.

وعلى هذا النحو يقول عبد الله السمطي في نص له بعنوان "محاولة":

.. وحاولتُ

أن أستردَّ حياتي من زنبقةْ

.. وحاولتُ

أن أحبسَ الريحَ في بوتقةْ

.. وحاولتُ أنْ أعبدَ اللهْ

في ظلِّ اسمي

وفي الأروقةْ

وحاولتُ... حاولتُ

لكنني لم أجد في فضائي

سوى

مشنقة[٢٢٤]

ونلاحظ – هنا – أن الشاعر كرر الجملة المحورية "حاولتُ" في هذا النص القصير خمس مرات بخلاف العنوان، باعتبارها الجملة التي ينبثق منها إشعاع التجربة.

ولعل تكرار هذه الجملة يؤول إلى ذلك السخط على الواقع المرير، ذلك الواقع الذي سعى الشاعر فيه سعياً متواصلاً للعثور على نفسه، أو لخلق نافذة للأمل، ولكنه لم يجد في فضائه كله سوى مشنقة!.

وتتجلى القيمة الفنية لهذا التكرار في أنه يُعد تبريراً منطقياً للسخط على الواقع إلى هذا الحد، كما أنه يلفت المتلقي لفتاً إلى ذلك العذاب الذي يحياه صاحب التجربة، وكلما وقع بصره – أي المتلقي – على تلك الجملة ازداد قرباً من تلك الحالة المؤلمة، حتى يصبح في النهاية شريكاً فعلياً في إنتاجها.

وهذا التكرار المنتظم للجملة المحورية هو ما نجده كذلك في قصيدة محمد الثبيتي "آيات لامرأة تضيء" التي

يقول فيها:

حين تنطفئ امرأة في السرابْ

أمتطي صهوة الرملِ..

أشهر أجنحتي للعذابْ

أمُدُّ لها كَفَناً في المدى

وأُعَمدها بالترابْ

***

حين تنطفئ امرأة في العراءْ

أُرافقها للمدينة..

أصلبها في جذوع النخيلْ

أُقاسمها موعداً للرحيلْ

وأرسم دائرة من ضياء

***

حين تنطفئُ امرأة في الطريقْ

أناولها السيف والأرغفةْ

وأُشعل من حولها الأرصفةْ

أُعلمها لغة النهرِ

بين المصب وبين المضيقْ

***

حين تنطفئ امرأة فوق كفّي

أرفعها للقمرْ

أُعِدُّ لها وطناً من جراحْ

أحتسي وجهها في الصباحْ

فيأتي المطرْ

***

حين تنطفئ امرأةٌ في دمي

أكتوي بالزمان الرديءْ

أُكَلِّلُها بالودعْ

وأسكبها في مكان الوجعْ

فتضيءْ(٢٢٥)

فجملة "حين تنطفئ امرأة" تتصدر المقاطع الخمسة التي تتكون منها القصيدة التي يسعى الشاعر من خلالها

إلى استحضار الأنثى/ الحلم، موظفاً هذا التكرار إيقاعياً ودلالياً لإثراء التجربة الشعرية.

واستحضار هذه الأنثى/ الحلم يجيء عبر خمسة مقاطع، تتقاسم مقدمة واحدة، وتختلف النتائج المترتبة عليها باختلاف مآل الأنثى التي تنطفئ على أية حال.

يقول الثبيتي في المقطع الأول:

حين تنطفئ امرأة في السرابْ

أمتطي صهوة الرملِ..

أشهر أجنحتي للعذابْ

أمُدُّ لها كَفَناً في المدى

وأعَمدها بالترابْ

فالعبارة المحورية "حين تنطفئ امرأة"، التي تبدأ بها المقطوعات الخمس، هي البؤرة التي ينطلق منها الإشعاع النصي، ليتمركز في بوتقة الانطفاء، التي تتسرب منها نتائج الانطفاء وفقاً لمدلول البوتقة.

والبوتقة هنا: (السراب)، الذي لا يعني مجرد اللاشيء، ولكنه اللاشيء الفاعل، اللاشيء المخادع، ما يشي بأمل يموت فور اكتشافه، وحسرةٍ تظل عالقة في النفس، ومن

ثم تأتي مفردات: (الرمل، العذاب، كفناً، تراب)، لتعكس الحالة التي تنتاب الشاعر إثر انخداعه بـــ(السراب). وإن كانت الأفعال: (أمتطي، أشهر، أمد، أعمّد)، توحي بالقدرة والاستطاعة، إلاّ أن مفعولاتها جاءت متسقة تماماً مع الانهزام النفسي المفترض أن يغلف هذا الموقف؛ فالامتطاء لم يكن إلاّ لصهوة الرمل، تأكيداً لجفاف الحلم وتصحر الأمل، وإشهار الأجنحة لم يكن إلاّ للعذاب، تسليماً وخنوعاً لأثر الفقد والغياب، والمدّ لم يكن إلاّ إسهاماً في التكفين لا الإحياء، والتعميد لم يكن إلاّ بالتراب، ذلك المآل الحتمي للموتى، والذي لا يحتاج مقدرة حقيقية أو جهداً إرادياً، مما يوحي بانسجام موقف الشاعر تماماً مع حالة الفقد المخادع؛ إذ لم تكن تلك الأفعال الموحية بالإرادة والقدرة إلاّ شاهداً على حالة السلب والاستسلام، ولكن على طريقة (السراب)، أو "بوتقة الانطفاء الأولى".

يقول الثبيتي في المقطع الثاني:

حين تنطفئ امرأة في العراءْ

أُرافقها للمدينة..

أَصلبها في جذوع النخيلْ

أُقاسمها موعداً للرحيلْ

وأرسم دائرة من ضياء

وهنا، يقترب الحلم من الواقع قليلاً، فبوتقة الانطفاء هذه المرة: (العراء)، صحيح أنه واقع مؤلم، ولكنه على أية حال خطوة إلى الأمام، لا يملك الشاعر حيالها إلاّ اصطحاب حلمه إلى المدينة، وما أدراك ما المدينة!: مقصلة الأحلام الغضّة، وحقل الاغتراب الكبير!، مما حدا بالشاعر لصلب حلمه على جذوع النخيل، ومشاركته موعد الرحيل. وإن كان الرحيل هنا يعني الموت، إلاّ أنه موت فاعل؛ إذ يترك أثراً إيجابياً: "وأرسم دائرة من ضياء"، من شأنه أن يستنطق حلماً آخر ربما يجيء.

أما بوتقة الانطفاء الثالثة، فهي المنطقة الوسطى ما بين (السراب) و(الدم)، إنها (الطريق)، اليقين الأول في رحلة البحث عن الحلم وجلبه إلى الواقع، ومن ثم يهيئ الشاعر لحلمه أسباب الحياة:

حين تنطفئُ امرأة في الطريقْ

أناولها السيف والأرغفةْ

وأُشعل من حولها الأرصفةْ

أُعلمها لغة النهرِ

بين المصب وبين المضيقْ

لأول مرة تحمل الأفعال دلالاتها الإيجابية في هذا المقطع، كرد فعل منطقي لتجسد الحلم، وإمكانية سماع دبيبه على الطريق. ولم يكتف الشاعر بإمداد المرأة/ الحلم بـ(السيف)، رمز القوة والأمان، وإنما أمدّها أيضاً بـ (الأرغفة)، مما يذكرنا بمقولة: "من لا يملك قوته لا يملك حريته"، ثم أحاط هذا الحلم المتمتع بالقوة والحرية بسياج من نار، يكفي لتأمين جنبات الطريق حتى نهايته، ثم يقوم الشاعر بتأمين هذا الحلم من خطره على نفسه، لتكتمل دائرة الأمان، فهذه القوة الهائلة التي تتمتع بها هذه الأنثى/ الحلم، لا بد أن توظف توظيفاً يضمن لها مثاليتها، ومن ثم ينحو الشاعر بهذه القوة منحى يهيئ لها أسباب البقاء، دون اللجوء إلى غطرسة القوة ودواعي البطش، فيعلمها لغة النهر، لغة الإخصاب، التي لا بد أن يمتد تأثيرها، ربما إلى الواقع كله.

وإذا كان الحلم الماثل في المقطع الثالث، يعد حلماً جماعياً، فقد تحول في المقطوعة الرابعة إلى حلم خاص، ينحصر تأثيره في عالم الشاعر، في دلالة بادية على تحقق الحلم وامتلاكه، يقول الثبيتي:

حين تنطفئ امرأة فوق كفّي

أرفعها للقمرْ

أُعِدُّ لها وطناً من جراحْ

أحتسي وجهها في الصباحْ

فيأتي المطرْ

فبوتقة الانطفاء هنا: (كفي)، أي: الكف.مضافاً إليها ضمير المتكلم الذي يوحي بالخصوصية والامتلاك، وحينئذ يجهر الشاعر بحلمه ويضعه في أعلى الأماكن المرئية: (القمر)، ريثما تستضيء به الجراح التي لم تزل متسعة باتساع الوطن. فبمجرد رؤية الحلم تهطل الآمال وتُستنبت الأحلام من جديد.

ويصل الشاعر إلى أقصى درجات امتلاك الحلم في المقطع الخامس/ الأخير، إذ أصبحت دماؤه بوتقة لانصهار الحلم، تذكره بالزمان الرديء، زمان سرابية الأحلام، ليكلل حلمه بالودع، ويبلسم بخلاصته الأوجاع الدفينة، وحينئذ تصبح الأوجاع المنطفئة، هي الزيت الذي يشعل فتيل الحلم/ المرأة، التي تصل في هذه اللحظة فقط إلى مرحلة التوهج:

حين تنطفئ امرأةٌ في دمي

أكتوي بالزمان الرديءْ

أُكَلِّلُها بالودعْ

وأسكبها في مكان الوجعْ

فتضيءْ

إن تكرار اللازمة الذي وقفنا عليه في النماذج السابقة يأتي على نمط يسميه الدكتور محمد صابر عبيد "اللازمة القبلية" إذ تعتمد على ورودها في بداية القصيدة – كما رأينا – واستمرار تكرارها في بدايات مقاطعها بحيث تشكل مفتتحاً يلقي بظلاله الإيقاعية والدلالية على عالم القصيدة. أما اللازمة البعدية فتتكرر في نهاية مقاطع القصيدة لتشكل بها استقراراً دلالياً وإيقاعياً، يمنح القصيدة عنصر الارتكاز والتمحور، كما يضبطها بفواصل إيقاعية منتظمة(٢٢٦).

هكذا تشكل البنية التكرارية في القصيدة الحديثة نظاماً خاصاً، ينهض على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل الملائم، الذي يوفر لها إمكانية التأثير الذي يتجاوز الإمكانات النحوية واللغوية، ليؤدي دوراً شعرياً لا يكتفي بالبعد الإيقاعي، وإنما يسهم في تشكيل البنية الدلالية للقصيدة.

فإذا وقفنا على استخدام التكرار في ديوان الشاعر السعودي علي الحازمي "الغزالة تشرب صورتها" سنجد

أنه يستخدم التكرار – بوصفه تقنية – في ثلاث قصائد هي: "تبذرنا شمس آب"، و"عائشة"، و"جناح المخيلة"، ولكن استثماره للتكرار لم يكن نمطياً في القصائد الثلاث؛ حيث كرر جملة بعينها في القصيدة الأولى، وكرر جملة مع اختلاف بعض ألفاظها في الثانية، بينما كرر اسماً لا جملة في الثالثة، وفي ذلك ما يفصح عن وعي شعري يخرج البنية التكرارية من مجانية الاستخدام إلى توظيف فني ينطلق من وعي التجربة، ليطوف بها في آفاق دلالية أرحب.

ففي قصيدته: "تبذرنا شمس آب"(٢٢٧) يقول الحازمي:

يا حبيبة مري على الغيم

دعينا نطوح بالأمنيات على مفرق السهل

حين ولدنا

كما العشب بين صخور التلال القريبة

كنا قريبين من سرنا

قاب قوسين من منتهى الأغنيات

التي يأسر الناي غربتها في أنين القصب

ويستطرد الشاعر في سرد الذكريات التي تقاسمها مع

الحبيبة، حتى إذا ما تلونت تلك الذكريات بالحسرة، وكأن النص شارف على الخفوت:

كنا نغني

وكنا نمي غصون طفولتنا

ونخبئ في ظلها السوسنا

نادى الحبيبة مرة أخرى:

يا حبيبة مري على الغيم

أرخي العنان لخيل هواك

لنفلت من ويل قناصة ينثرون

سهامهم حول تلك التلال القريبة

إن عبارة "يا حبيبة مري على الغيم"، وهي العبارة المحورية التي كررها الحازمي أربع مرات في القصيدة، لا تسعى فحسب إلى إحياء الأجواء الحميمية التي تعيد إليه النبض من جديد، بمجرد ندائه: "يا حبيبة..."، وإنما يصبح مرور الحبيبة على الغيم استشرافاً لواقع متصحر على المستويين: النفسي، والاجتماعي، وأن من شأن الحبيبة –

هنا – أن تغير هذا الواقع، بل وأن تعيد الوطن المنفي في النماء إلى الحياة من جديد:

دعي الخيل تشرع من رغبة

في جناح قوائمها

كي تعانق من غربة في دمي... وطنا

هكذا يجيء تكرار العبارة المحورية ليخرج التجربة من حديث الذكريات، إلى بناء الواقع والوطن، ولما كانت الأنثى رمزاً من رموز النماء والعطاء والتجدد والأمل والخصوبة، كانت مناجاتها استدعاء لهذه الرموز المفتقدة، بل إن عنوان القصيدة "تبذرنا شمس آب" إذا ما قابلناه بالعبارة المحورية "يا حبيبة مري على الغيم"، فسوف ندرك أن هذه الحبيبة ذاتها لم تخلق بعد، وإنما كان الإلحاح عليها بأن تمر على الغيم هو إلحاح على ضرورة بعثها أو ميلادها، حينما يصبح الغيم وشمس آب كفيلين بذلك، أو هما المنوطان بذلك الخلق، وفي ذلك ما يحيل إلى رؤى أدونيسية لا مجال لذكرها!.

أما التكرار في قصيدة "عائشة"(٢٢٨) فيتمثل في تكرار جملة مع اختلاف بعض ألفاظها على النحو التالي:

"كبرنا على الحب يا عائشة"

"كبرنا مع الحب يا عائشة"

"تعبنا كما الحب يا عائشة"

"نعيش مع الحب يا عائشة"

"يُغرّبنا الحب يا عائشة"

"خُلقنا من الحب يا عائشة"

"لنا الحلم والوقت يا عائشة"

"سنمضي إلى الروح يا عائشة"

هذه الأشكال الثمانية ترددت عبر القصيدة باعتبارها جملة محورية لا تتكرر بكل مفرداتها، وإنما حظي النداء (يا) والمنادى (عائشة) وحدهما بموقعهما في الحالات الثمانية، مما ينبئ بمدى الارتباط بـ"عائشة"/ الحبيبة التي كان طيفها كفيلاً بإشعال نيران الحبيب الكامنة:

كان طيفك يبذرني في الحقول

كحبة قمح تفتق وجه التراب

لتفصح عن حرقة كامنة

ولأن هذا الحب لم يستطع أن يعيش، في مجتمع لا

يرضى عنه، يصبح الحبيبان غريبين يسيران إلى آخر الطريق، في لحظة آسنة:

لم نكن قادرَين على أن نميز

فضتنا عندما انسكبت

فوق وجه التراب وذابت

مع الرمل في لغة تستحيلُ

يباباً على خطونا

لم يكن باليدين سوى أن نظل

نسير لآخر هذا الطريق

غريبين في لحظة آسنة!

ومن ثم نجد أن لفظة "الحب" قد تكررت ست مرات في الجمل الثماني السابقة، ولم تغب سوى مرتين ليحل (الوقت) مكانها في الأولى، و(الروح) في الثانية، وكأن الشاعر يريد أن يقول: إذا كنا لم نستطع أن نعيش بهذا الحب علانية، فإن الوقت المفضي إلى الموت هو وحده القادر على تغييبه!، غير أن هذا التغييب لن يدوم طويلاً،

وسيولد الحب من جديد ولو بعد الموت:

معاً باليدين

سنقطع درب السؤال الأخيرِ

إلى حلمنا

سنمضي إلى قِبلة الأغنيات الشريدة

سنمضي...

وإن يُسقط العمر من روحنا قطعة

لن نعود إليها

سنتركها فوق كف من الرمل

كيما تؤلب فجر الهديل البعيد

ستزهر باسمي واسمك من برعمٍ

غائر في النشيد

سنولد ثانية... لا تخافي!

سنولد...

لو بعد ألف سنة!

أما التكرار في قصيدة "جناح المخيلة"[٢٢٩]، فقد جاء

عبر ترديد الاسم (الغزالة) سبع عشرة مرة على النحو التالي:

مثلما الكائناتُ الجميلةُ بالأرض

الغزالةُ تمضي إلى شأنها حُرَّةً

عندَ الظهيرة

تذهبُ للنبعِ تَغْسِلُ حِنَّاءَها

في كفوفِ الصخورِ الصغيرة،

بمحض هواها تَظلُّ تُرتِّبُ فَوضى الجمالِ الموزَّعِ

بينَ فَراشِ الحقولِ وشمسِ سنابِلِنَا الحاضِرةْ

الغزالةُ طفلُ الصباحِ المدلَّلِ في شَجَرِ الكلماتْ

الغزالةُ نايٌ يُؤنِّثُ صَمْتَ الجهاتْ

الغزالةُ توقُ الحياةِ إلى نَفْسِها

خصرُ الجمالِ النحيلُ تروِّضُهُ النغمةُ الثائرةْ

الغزالةُ حينَ تَعُبُّ عذوبةَ سحنتِهَا

في الينابيعِ تفتحُ في جسدِ الماءِ

جُرحاً شفيفاً

تُهدهِدُهُ النسمةُ العابرةْ

الغزالةُ ريشُ القصيدةِ حينَ يحطُّ طواعيةً

فوقَ شالِ الكلامِ...

وينأى إلى آخرِ الذاكرةْ

الغزالةُ دربُ النبيذِ المعتَّقِ حينَ يسيرُ

إلى نفسِهِ أو يفيضُ على ضفَّةِ الليلِ

من جَرَّةٍ عامرةْ

الغزالةُ جُرحٌ بهيجٌ مِنَ المِسْكِ

في شَفَةِ الرغبةِ الآسرةْ

الغزالةُ ليلٌ مريضٌ يُطوِّقُ صمتَ الحبيبَيْنِ

حينَ يناماِن في غصةِ القُبلة العاشرةْ

الغزالةُ تُولَدُ من لونِ رَجفتِها مَرَّتَيْن:

إذا الْتَبَستْ روحُها بالشذا

وإنْ نَبتتْ دونَ عِلْمِ الحقولِ

على تُربةٍ في حريقِ اليدين

الغزالةُ طيفُ الهديلِ الملونِ

حينَ يلفُّ سماءَ النخيلِ

ويهوي مع الطلقةِ السافِرةْ
الغزالةُ شوكٌ ينامُ بأجفانِ قنّاصةٍ حالمينْ
الغزالةُ أرضٌ ضروريةٌ للتصالُحِ
بينَ خصومِ الطبيعةِ والبشَرِ الطيِّبينْ
الغزالةُ حُرِّيةٌ في الأقاصي، أُنثى المجازِ
جناحُ المخيلةِ، شمسُ فضاءاتِنا النادرةْ
الغزالةُ صِفْرُ البدايةِ، خيطٌ رهيفٌ
يشدُّ إلينا الجهاتِ...
لنبقى بمُنتصفِ الدائرةْ
الغزالةُ مُتْعَبةٌ مثلَنَا...
هي الآنَ تَشربُ صورتَها في الغديرِ
وتَصعدُ في دمِهَا للسماء
تعودُ إلى ربِّها في الأعالي
تُحيبُ سنا روحِهِ الطاهرةْ
الغزالةُ
إنْ غادرتْ عُشْبَ كُلِّ المراعي القريبة

وظَلّتْ بعيداً...

سَتَقْتَاتُ من شَجرِ الآخِرةْ

ونلاحظ أن تكرار "الغزالة" يرمز في كل مرة إلى معنى جديد: فهي كائن جميل يرتب "فوضى الجمال الموزع بين فراش الحقول وشمس سنابلنا الحاضرة"، وهي "طفل الصباح المدلل في شجر الكلمات"، وهي "ناي يؤنث صمت الجهات"، وهي "توق الحياة إلى نفسها"، وهي "ريش القصيدة"، و"درب النبيذ المعتق"، و"جرح بهيج من المسك في شفة الرغبة الآسرة"، و"ليل مريض يطوّق صمت الحبيبين حين ينامان في غصة القُبلة العاثرة"، و"طيف الهديل الملون حين يلف سماء النخيل ويهوي مع الطلقة السافرة"، و"شوك ينام بأجفان قناصة حالمين"، و"أرض ضرورية للتصالح بين خصوم الطبيعة والبشر الطيبين"، و"حرية في الأقاصي"، و"أنثى المجاز" و"جناح المخيلة"، و"شمس فضاءاتنا النادرة"، و"صفر البداية"، و"خيط رهيف يشد إلينا الجهات... لنبقى بمنتصف الدائرة".

هكذا يسهم التكرار في تشكيل البنية الدلالية للقصيدة بوصفه أسلوباً من أساليب اللغة التعبيرية لا يجوز إهماله، مع ضرورة التفريق بين نوعين من التكرار وصف

البلاغيون أحدهما بأنه حسن لا يتحقق إلاّ على يدي من عرف بفصاحته ودقته في التعبير، وهو ما تحقق في ديوان "الغزالة تشرب صورتها"، وتكرار قبيح يسهل الانزلاق فيه، ويحط من قيمة السياق الذي يحتويه، والشواهد كثيرة عليه في شعرنا القديم، والحديث أيضاً.

٦- التكرار التراكمي:

ويتحدد هذا التكرار "بفكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ، إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أو الأفعال أو الأسماء تكراراً غير منتظم، لا يخضع لقاعدة معينة سوى لوظيفة كل تكرار وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها"(٢٣٠).

يقول أدونيس في قصيدة "المدينة":

نارنا تتقدم نحو المدينه

لتهد سرير المدينه.

سنهد سرير المدينه

سنعيش ونعبر بين السهام

نحو أرض الشفافية الحائره

خلف ذاك القناع المعلق بالصخرة الدائره

حول دوامة الرعب

حول الصدى والكلام

وسنغسل بطن النهار وأمعاءه وجنينه

وسنحرق ذاك الوجود المرقع باسم المدينه

وسنعكس وجه الحضور

وأرض المسافات في ناظر المدينه

نارنا تتقدم والعشب يولد في الجمرة الثائره

نارنا تتقدم نحو المدينه(٢٣١)

نلاحظ أن لغة القصيدة تخضع لتكرار الجملة والاسم والفعل والظرف والحرف، بشكل غير منتظم على النحو التالي:

١- تكررت جملة "نارنا تتقدم نحو المدينه" مرتين بنصها، ومرة ثالثة ولكن مع بعض الاختلافات في قوله: "نارنا تتقدم والعشب يولد في الجمرة الثائره".

٢- تكرر الاسم "المدينة" سبع مرات بما فيها عنوان القصيدة، كما تكرر المضاف والمضاف إليه "نارنا" ثلاث مرات، كما تكرر الاسم "سرير" مرتين.

٣- تكرر الفعل "تتقدم" ثلاث مرات، كما تكرر الفعل "هد" مرتين بصورتين مختلفتين "لتهد – سنهد".

٤- تكرر الظرف "نحو" ثلاث مرات، كما تكرر الظرف "حول" مرتين.

٥- تكرر حرف السين المقترن بالفعل المضارع خمس مرات "سنهد – سنعيش – سنغسل – سنحرق – سنعكس".

وينتج عن هذا التكرار التراكمي لتجمعات صوتية بعينها تنوع إيقاعي يفضي إلى تعميق دلالة التكرار في النص.

ويستثمر حسن السبع (كاف التشبيه) في نص له بعنوان "بحيرة الوجع" على النحو التالي:

تشابه البجعُ يا ليلى!

بل تشابه الوجعُ يا ليلى!

فأديري لحناً يئنُّ كظمأ الأنهار

كانكسار سلة خبز فارغة

كتساقطِ السنوات العجاف على مزارع البُنّ

كزخات النيران على صفيح الأحياء المتربة

كوشوشة خلخال طفلة تائهة

كدندنة مغترب في (مترو) أنفاق المنفى

كعواء رياح تشرين حول خيام التيه

كانهمار هذا الموغل في النرجس

المتسكع في غموض النار

ففي كل زاوية — يا ليلى — تتلوى (كاف التـــشبيه) هذه

كأفعى تحت السياط![٢٢٢]

ففضلاً عن أن كل مجيء لكاف التشبيه يفترض استحداث صورة جديدة – على مستوى الشعرية – مما

يثري التجربة، فإن الشاعر بتكراره الكاف هذه قد أحال المتلقي أيضاً إلى واقع يتشابه فيه كل شيء، مما يعني ديمومة الأوضاع التي لا يرضى عنها وبالتالي ديمومة الأوجاع الناتجة عنها، وعدم السعي الحقيقي إلى التغيير المنشود، وفي ذلك من السخط على هذا الواقع ما لا يخفى. ثم نجد الشاعر وقد استثمر الشكل الكتابي لحرف الكاف ليشبهه هو ذاته بالأفعى، وفي ذلك حث للمتلقي لكي يدقق الرؤية في شكل الحرف الذي يكون على هذا النحو: (كـــ)، ليقوم المتلقي بالربط بين هذا الشكل والشكل الذي ارتآه الشاعر لالتواء الأفعى، وكأننا بالشاعر وقد حدد مسار خيال المتلقي ليلتقي خياله هو مع خيال الشاعر فتتحد الرؤية، تلك الرؤية التي تسعى – كما أوضحنا – إلى لفت المتلقي إلى هذا الواقع المتشابه والمتجذر بالتالي على هذا النحو من الكآبة والملل بفعل السياط أو قوة السلطة!.

وهنا يتأكد وعي الشاعر في استثمار الشكل الكتابي، بحيث لا يلفت المتلقي إلى ما يريده عبر السمع فحسب، بل يلفته من خلال البصر أيضاً، ليصبح المتلقي رائياً بعينه وبعين الشاعر في آن واحد، وتلك صورة فريدة لاستخدام التكرار، تنم عن قدرة الشاعر الكبيرة في

استثمار حتى أحرف الكتابة وشكلها في إيصال التجربة وإشراك المتلقي في إنتاجها.

وإذا كان حسن السبع قد استثمر شكل الحرف على نحو ما رأينا، فإن رفعت سلام يعمد إلى توزيع الجمل والمفردات من خلال التكرار، بحيث يعبر الشكل الكتابي عن المضمون تماماً كما في قوله:

يتداعى كل شيء.

كل شيء

يتداعى

يتداعى

يتداعى

كل شيء(٢٢٢)

حيث تبدو صورة التداعي جلية من خلال هذا التوزيع المقصود، فضلاً عن التكرار الذي يأخذ بعين المتلقي فيلفته بصرياً بحيث يظل متابعاً لعملية التداعي، وكأنه يغوص مع الشاعر في أعماق هذه الصورة، مما يؤكد وعي الشاعر بالأثر الذي سيحدثه هذا الشكل للمتلقي.

أشكال جديدة لبنية التكرار:

ونستطيع هنا أن نضيف شكلاً جديداً للتكرار يعمد فيه الشاعر إلى تكرار جملة شعرية ولكن بشكل مغاير لرسمها الأول كما في قول محمود درويش في الحالة الخامسة من "حالات وفواصل"، والتي جاءت تحت عنوان "حالة واحدة لبحار كثيرة":

كيف يبقى الحلم حلماً

كيف

يبقى

الحلم

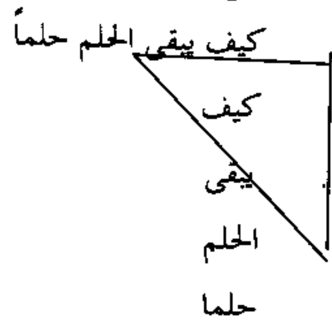
حلما

وقديماً، شردتني نظرتان

والتقينا قبل هذا اليوم في هذا المكان[٢٢٤]

فجملة "كيف يبقى الحلم حلماً" رسمت في المرة الأولى بطريقة أفقية معتادة، ثم كررها الشاعر ولكن بطريقة عمودية، بحيث تحتل كل كلمة فيها سطراً مستقلاً، مما يوحي بالضغط على كل مفردة منها على حدة، ذلك الضغط الذي يحصر المتلقي بين أضلاع مثلث الشكل

الكتابي كما يبدو من النموذج التالي:



نلاحظ أن أداة الاستفهام "كيف" تحتل الزاوية القائمة للمثلث، بينما ينحصر الحلم في زاويتيه الحادتين، مما يوحي بأن التساؤل قائم وممتد، بينما الحلم يقبع في أضيق الزوايا، ومن ثم يصير للتساؤل "كيف يبقى الحلم حلماً" مغزى يوحي عبر الشكل الكتابي باختناق الحلم، والتضييق عليه.

ويعيد محمود درويش كتابة الجملة الشعرية بشكل مغاير أيضاً، ولكن بعد إعادة ترتيب مفرداتها وإضافة الوصف إليها. يقول في قصيدة "قتلوك في الوادي":

كل الجذور هنا

هنا

كل

الجذور

الصابرة

فلتحترق كل الرياح السود

في عينين معجزتين

يا حي الشجاع[٢٣٥]

فعبارة "هنا كل الجذور الصابرة" هي نفسها عبارة "كل الجذور هنا" بعد أن أعاد الشاعر ترتيب مفرداتها وأضاف الوصف (الصابرة) إليها. ووظيفة التكرار هنا تنبثق عن الشكل الكتابي؛ إذ يرسم صورة مرئية لامتداد الجذور عن طريق إمالة الشكل الكتابي ليتوافق والشكل الحقيقي للجذر، ذلك الامتداد الذي يوحي أيضاً بالإطالة والتمدد الملائمين لصفة الصبر التي أضافها في قوله:

هنا

كل

الجذور

الصابرة

ويرسم قاسم حداد شكل القوس في قوله:

تفتح أقواساً وتدخل

هيا

انزلي

في

هذه

المسيرة

فتلك القناديل ببرق لك[٢٣٦]

وكأنه يغري تلك التي "تفتح أقواساً وتدخل" بالسير على نفس منوالها، فيفتح لها القوس على هذا النحو:

تفتح أقواساً وتدخل

هيا

انزلي

في

هذه

المسيرة

فتلك القناديل ببرق لك

ثم يأمرها بالتحرك "هيا انزلي في هذه المسيرة"، فيُحدِث للمتلقي التفاتاً بصرياً يسهم في إبراز جماليات الحالة الشعرية، ويأخذ المتلقي أخذاً إلى القوس الذي رسمته الكلمات، ليواصل المتلقي السير كمرافق غير مرئي للتي أُمرت بالسير، وفي ذلك ما يفصح عن محاولة جيدة لأخذ المتلقي إلى عمق التجربة، بل المشاركة في إنتاجها.

الإجراء الثالث: تفكيك بنية الكلمة

لم يكتف الشاعر العربي في مرحلة من مراحل تطور القصيدة العربية بكسر العمود الشعري واعتماد الكتابة السطرية وإحلال التفعيلة محل البيت، ولم يكتف أيضاً بتوزيع الجمل على نحو ما رأينا في الإجراء الأول، واعتماد شكل كتابي تفرضه التجربة والحالة التي يكون عليها الشاعر ساعة كتابة بعض الفقرات أو الجمل أو حتى الكلمات، بل عمد إلى تفكيك بنية الكلمة لأغراض لا يمكن حصرها؛ إذ يرتبط هذا الإجراء الشكلي الذي يقرره الشاعر ويرى أنه يضيف إلى تجربته من خلال التأثير البصري بشكل أو بآخر بالمتلقي القارئ.

وتفكيك الكلمة إلى وحداتها الصوتية إنما يكون لغرضٍ يكشف عنه سياق التجربة، كما في قول المنصف المزغنّي

في قصيدة "ثغاء":

خروف

دخل البرلمان

قال:

"ماع"

فجاء الصدى:

"إج .. ماع"[٢٣٧]

فتقسيم كلمة إجماع إلى وحدتين صوتيتين على هذا النحو: "إج .. ماع"، إنما ساغ لتوظيف الوحدة الصوتية الثانية "ماع" لتطابقها الحرفي والصوتي والشكلي مع الوحدة الصوتية التي أطلقها الخروف داخل البرلمان. ومثل هذا التوظيف إنما يجيء للتأكيد على المضمون العام للنص، والذي يتمثل في السخرية من مثل هذا البرلمان، الذي لا يفعل شيئاً إلاّ التصفيق والترديد والتأييد، حتى وإن كان صاحب القرار لا يفقه شيئاً، تماماً كالخروف الذي تردد وراءه الخرفان دون فهم أو وعي، أو قدرة على المناقشة أو الاعتراض.

فالشاعر من خلال هذا الأسلوب الساخر يريد –

ببساطة – أن يقول: إن مثل هذه البرلمانات لا تزيد كثيراً عن كونها منتجاً أصيلاً لظاهرة صوتية تتعدد صورها في عالمنا العربي، وإن كثيراً من أعضاء هذه البرلمانات معنيون فقط بالقول دون الفعل.

ومثل هذا الاستخدام لتفكيك المفردة نجده لدى شعبان يوسف في قصيدته "فصل من قضية طويلة":

وراحوا يحطون قيداً ثقيـــ .... لا

ثقيـــ .... لا

وكنت هناك أشيد بيتاً جميـــ .... لا

جميـــ .... لا

على شكل .... لا[٢٢٨]

فتفكيك المفردتين "ثقيلا" و"جميلا"، إنما جاء ليتوافق المقطع الصوتي الثاني في كل منهما (لا)، مع البيت الذي شيده الشاعر على شكل "لا"، تأكيداً على جماليات الرفض، وضرورة تحطيم القيود التي تحول دون حرية القول المتمثلة في لفظة "لا"، وحرية الفعل المتمثلة في تشييد البيت على شكل "لا".

ويعمد شعبان يوسف إلى تفكيك الجملة "يفرون"

وكتابتها على النحو الذي يفصح عن مضمونها. يقول في القصيدة ذاتها:

وفي أفق كان يبدو أمامي

أراهم

يفـــ .. ر .. و .. ن

يعوون

في أفق صار يزهو أمامي

كهالة نور تواجههم كالإبر

ويعمد المنصف المزغني إلى تفكيك المفردة بحيث يعبر الشكل الكتابي لها عن مضمونها. يقول في الفقرة العاشرة من قصيدته "إقامة في جناح الصوت":

طيور تجمع أصواتها في دمهْ

طيور وقد جوقت صوتها في فمهْ

جميع الطيور استوت إبرة في يديهِ

لديه — إذن — دولة فوق بحر القصيدِ

له الآن أن

ي

خ

ز الخطبة

الخطبة الدُّمَّله[239]

فتفكيك الفعل "يخز"، لم يكن زخرفة شكلية، وإنما إسهاماً في استحضار هيئة أداة الوخز (الإبرة)، ليصبح الشكل الكتابي للكلمة معبراً في الوقت نفسه عن مضمونها، ومن ثم يلعب الشكل الكتابي دوراً مهماً في نقل المضمون إلى المتلقي القارئ.

ويستخدم أدونيس تفكيك المفردة للتعبير عن الحالة الشعورية التي تفصح عنها التجربة كما في قوله:

أنا سؤالكِ

ولست أنتِ جوابي

عرَّفتك بحنيني

بشَّرتك به وربطتك بنفسي

ع ي

ل

أ د ن ي س

و

لكي يتحرك جسدك حركة الحكيم

وأتحرك به[٢٤٠]

فتفكيك الاسم "علي أدونيس" يشير إلى تفكك الذات وتشظيها، في دلالة بادية على قلق النفس وتمزقها بحيث تظل سؤالاً محيراً، لمن تريد الإجابة عنه، "أنا سؤالك"، ومن ثم يجيء ربط السائلة بهذه النفس القلقة، المتشظية، على هذا النحو من التفكك الشكلي لا لتتشظى السائلة أيضاً، وإنما ليتحرك جسدها نحو هذا الجسد الحائر خطوة خطوة، كتحرك الحكيم المتروي للوصول إلى أسرار هذه الشخصية.

ويستخدم محمود درويش تفكيك المفردة بطريقة مغايرة في قوله:

أنا من هناك. "هنا" يَ يقفز

من خطاي إلى مخيلتي ...

أنا من كنت أو سأكونُ

يصنعني ويصرعني الفضاء اللانهائي

المديد[٢٤١].

ففصل الضمير "ي" في قوله: "هنا" يَ، يوحي بقفز

الضمير من محدودية ما يشير إليه في قوله "هنا" ومن إطارها المحاصر بعلامتي التنصيص إلى فضاء أكثر براحاً في السطر الشعري، ليرسم المعنى المتضمن في القفز من الخطى المحدودة إلى المخيلة اللانهائية.

وتتجلى مهارة محمد حبيبي في استثمار الشكل الكتابي للقصيدة عبر هذا الإجراء أيضاً إذ يقول:

المصعد قبر الخطوات

العشب النائم وسط حديقته يتأذّى من وقع كواحلنا

الأرصفةُ تواقيع الأرجل تكنسها الريحُ

لتبقى الدرجات شواهدَ من عبروها

ةً

عد

صا

.. ها

بط

ـــة

سنوات مقصوصة

قوالب للأعمار التزقت واحدة تلو الأخرى[٢٤٢]

فهنا تتجسد عمليتا الصعود والهبوط عبر سلّم رسمته الحروف وحمّلته طريقة الرسم دلالة العمليتين، حتى ليكاد المتلقي يرى بعينيه الخطوات الصاعدة والهابطة!.

ويستثمر عيد الحجيلي هذه الطاقة التعبيرية الجديدة، إذ يقول في نص له بعنوان "قامة تتلعثم"، وهو العنوان الذي حمله ديوانه أيضاً:

وفيم التردد؟

ذا سمتك اليتضوّر عرياً

يفتش في حانة الوقت عن ظله

ال ز ئ ب ق يِّ

وهذي مسوح دمٍ آبقٍ

في صريف الأساطير...

والسافيات النوازع تغرسُ

في قامة الحدسِ

رمحاً طليقاً[٢٤٣]

فحينما يلجأ الشاعر إلى رسم التمدد الزئبقي المراوغ

على هذا النحو من التقطُّع: "ال ز ئ ب ق يّ"، فإنما يكون قد نقل الإحساس بالضياع والفقد والوهم صورةً ومعنىً، إذ في ذلك التمدد ما يوحي بالتشتت والحيرة، خاصة إذا كان هذا التشتت ناتجاً عن البحث عن الذات ممثلةً في ظلها: "يفتش في حانة الوقت عن ظله"، مع الأخذ في الاعتبار ما يتسم به الظل من تمددٍ أو انحسارٍ أو تلاشٍ، وكلها صفات تتناسب وحالات المراوغة والقلق والتشتت، وكل ذلك من شأنه أن يلفت المتلقي بصرياً إلى هذه الحالة.

ويلجأ الحجيلي إلى تلك التقنية مرة أخرى في نص له بعنوان "صحوة" إذ يقول فيه:

صاحبي
ليس هذا الدمُ اليتعثرُ
في ظاهر الوجه
ص ب ح اً
دمك!.
إنه
دم من رسم الدربَ
والخبز لكْ!!(٢٤٤)

غير أن تقطيع الصبح هنا يأخذ بعداً آخر يشي بصبح غير الصبح المعروف، صبحٍ يتلون بالمعاناة والقهر، وكأنه مجرد بُقعٍ تنثرها آثار العذاب، ومن ثم تفصح الصورة عن انعدام الأمل وتمكن القنوط من النفس!.

ويزيد الحجيلي أداة التأكيد في "إنه" تأثيراً وقوة بزيادة تسويد البنط، بعد أن ترك فراغاً طباعياً مناسباً لاستقبال هذا التأكيد الصارخ في الأنظمة التي تحدد مصير الإنسان!.

إن وعي الشاعر عيد الحجيلي الذي جعله يترك تلك المسافة البيضاء بين قوله: "دمك" وصرخة التأكيد في قوله: "إنه"، وكأنه يمهد نفس المتلقي لقبول تلك الصرخة المفاجئة واللاذعة في معناها، ويمهد في الوقت نفسه عين المتلقي لاستقبال السواد الكتابي الزائد، ليصبح المتلقي كامل الحضور واليقظة لتلقي تلك النتيجة المفجعة، أقول: إن مثل هذا الوعي يؤكد أننا أمام شاعر يستطيع أن يوظف حواس المتلقي للمشاركة في إنتاج النص عبر أشياء تبدو بسيطة، ولكنها عميقةٌ عمقَ الشعرية الفريدة، وخاصة تلك الشعرية التي تؤول إلى "الالتفات البصري"!.

ولننظر أيضاً إلى استثمار الحجيلي للنسق أو الشكل الكتابي في نص له بعنوان "هكذا" والذي يختتمه بقوله:

ها أنا مستمسك بالعروة

الغرثى...

على بعد ثلاثين طريقاً

من نبوءات الصبي

أ

ت

هـ

ا

د

ى

فوق رأسي

يشرب اليوم شآبيب غدي!!(٢٤٥)

فرسمُ التهادي على هذا النحو المائل، ووضع الرأس في قوله: "فوق رأسي" تحته تماماً، كان أبلغ للصورة، ولو أزاح الحجيلي قوله: "فوق رأسي" قليلاً إلى اليسار، لفقدت الصورة الشكلية معناها، ولو رسم التهادي عمودياً وليس مائلاً، لاختلف المعنى مع الشكل، مما يؤكد مرة أخرى أننا إزاء شاعر لا يكتب إحساسه فحسب، وإنما يرسمه

بالكلمات أيضاً على هذا النحو من الإبداع!.

ويجمع الشاعر السعودي موسى العزّي بين توزيع الجمل والمفردات وتفكيك بنية الكلمة في نماذج عديدة ضمها ديوانه "متعب لأكتمل"، حتى لا يكاد يخلو نص من ذلك الإجراء. يقول في نص له بعنوان "وتلك مدينة لا تشبهك":

دعني وحيداً ولا تربت على كتفي

ثقيلة

يدك

قد

علتها

الـــ

د

مــــ

ا

ء [٢٤٦]

إذ نلاحظ في امتداد السطر الأول "دعني وحيداً ولا تربت على كتفي" ما يوحي بامتداد الذراع الذي ينهاه الشاعر عن المواساة، ثم تحت قوله "كتفي" مباشرة تأتي كلمة "ثقيلة"، ثم الكلمات "يدك – قد – علتها"، في شكل عمودي يوحي بقوة تحمل ذلك الوحيد، ثم تأتي الكلمة الأخيرة "الدماء" وقد عمد الشاعر إلى تفكيكها إلى خمسة أشكال وليس إلى الستة أحرف التي تُكوّن الكلمة، وكأننا بأصابع اليد الخمسة وقد حطت بثقلها على الكتف، ثم تميل الحروف باتجاه اليمين لتُضيّق المساحة البيضاء التي توحي بالوحدة والانعزال، فتزداد صورة بشاعة هذه اليد وتسلطها من خلال اعتدائها حتى على الأفق الذي ارتضاه ذلك الوحيد، ثم ترسم الأصابع في الوقت ذاته شكل تساقط الدماء، ليفصح الشكل ككل عن أن هذه اليد التي امتدت لتربت على الكتف لم تكن يداً رحيمة كما توحي به جملة "تربت"، ولكنها هي من صنعت تلك الوحدة، وهي من سببت كل هذه المعاناة، وكل هذا الألم، ومن ثم يجد المتلقي نفسه – بفعل الالتفات البصري – أمام قاتل يمشي في جنازة المقتول، فيزداد تعلقه بالتجربة، بل يصبح شريكاً في إنتاجها.

الإجراء الرابع: زيادة المبنى

ونعني بهذا الإجراء عمد الشاعر إلى زيادة مبنى الكلمة، لا بتشديد أحد حروفها كما في [قتل و قتّل] أو بزيادة حروف كما في [جر وجرجر]، وإنما نعني زيادة مبنى الكلمة بإطالة المسافات بين الحروف، أو ما يعرف بـــ"الكشيدات".

وإذا كان طول الكلمة أو قصرها في الأصوات قد يوحي في اللغة بمعنى خاص، حدا بعلماء العربية أن يقرروا قاعدتهم المشهورة فقالوا: "زيادة المبنى يتبعها زيادة المعنى"، وبرهنوا عليها في كتبهم بظواهر لغوية كثيرة منها أن تضعيف عين الفعل قد تعبر عن المبالغة في الحدث، كما في [كسر وكسَّر] وكذلك تلك الأفعال التي تشبه [ثرَّ وثرثر] وغير ذلك من كلمات كثيرة زيد في مبناها للمبالغة في معناها(٢٤٧)، فإن زيادة المبنى الشكلي للكلمة بإطالة المسافة بين الحرف والحرف تسهم في استحضار المضمون، ليس من خلال المعنى فحسب، وإنما من خلال الشكل أيضاً.

ويعمد رفعت سلام إلى هذا الإجراء كثيرا في ديوانه "هكذا قلت للهاوية" إذ يقول:

كُلُّ حَجَرٍ　　　　جُوعٌ شَبِقٌ

كل صَخْرَةٍ　　　　محنةٌ وامتحان

ولا غفران

تلك آيتي

قـــــتـــــلـــــو نــــــي[٢٤٨]

يوحي امتداد الحروف في قوله "قتلوني" على هذا النحو بالصراخ وعلو الصوت من ناحية، كما يرسم صورة للقتيل/ مصدر الصوت من ناحية أخرى، مما يزيد البعد التأثيري على المتلقي/ القارئ، الذي يكاد يسمع صرخة القتيل ويرى جثته المتمددة أمامه في آن واحد.

وهذا العدول عن الشكل الكتابي المعتاد، إلى شكل يستحضر الصوت والصورة في آن واحد، يؤكد قصدية توظيف الشكل الكتابي بما يحقق تأثيراً مزدوجاً على المتلقي/ القارئ، ليس بتقريب الصورة من خياله فحسب، وإنما بمحاولة وضع الصورة في حيز الرؤية البصرية المباشرة له.

ولا تختلف كثيراً هذه الصورة التي رسمها رفعت سلام للقتيل، عن صورة الجثة الطافية في قوله:

أنا سيد الغاشية

أنفخ الصور   هصوراً،

ويمناي منجل يحصد الرؤوس الغافية.

فافرنقعوا عن ظلي الظليم،

انقشعوا عن مدى البصيرة العارية.

بعيداً، إلى الوراء، بعيداً

لأسحب سيفي   كسيراً،

وأطعن جثتي الطافية.

هـــــــــــــــــــكـــــــــــــــــــذا(٢٤٩)

فكلمة "هكذا" رسمت بحيث يستشرف قارئها صورة الجثة الطافية أمامه مباشرة، ومن ثم يسهم الشاعر عن طريق الشكل الكتابي في إدخال القارئ إلى حيز التجربة بنقلها إلى بصره مباشرة.

وإذا كان الشكل الكتابي في كلمة "قتلوني" قد عبر عن الصوت/ الصراخ، والصورة/ امتداد الجثة، وعبر الشكل الكتابي في قوله "هكذا" عن الصورة/ طفو الجثة، فقط، فإن الشكل الكتابي التالي يوحي بالصوت فقط:

أهيئ نفسي للمجزرة القادمة.

(لم أخسر — في آخر مجزرة —

غير جثتي، وخيبتي المتكررة)

. أنـــــــا الـــولـــيـــمـــــــة

الــــدائـــمــــة[٢٥٠]

فكتابة جملة "أنا الوليمة الدائمة" على هذا النحو، تمثل ذلك الصوت الحزين المتحسر الذي يبدو متقطعا (لاحظ المسافة الزائدة بين الكلمات) في دلالة بادية على الحسرة واليأس، وعدم القدرة على تغيير هذا الواقع.

ويجمع محمد حبيبي بين توزيع الجمل والمفردات واستخدام ما يسمى بـ"الكشيدات" لزيادة مبنى الكلمة كما في قوله:

منسربٌ

للدرج،

نفس

خطاك

الثمان

ســـــــــريـر تنـــــــاطـــحـــــــــه

وتنــــــــام[٢٥١]

فبينما نجد صورة الانسراب في هذا التدرج المائل من قوله: "منسرب" إلى قوله: "الثمان"، وكأننا نشاهد الخطى المنسربة بالفعل، تأتي جملة "سرير تناطحه وتنام" وقد عمد الشاعر خلالها إلى استثمار الإجراء الرابع "زيادة المبنى" بإطالة المسافات بين الحروف، أو ما يعرف بـــ"الكشيدات"، مما يلفت المتلقي بصرياً إلى هيئة النوم على ذلك السرير الذي تتجلى صورته في ذلك التمدد المقصود للكلمات.

ويعمد أحمد قرّان الزهراني - أيضاً - إلى زيادة مبنى الكلمة ولكن بتكرار أحد حروفها كما في قوله:

قفوا..

نشجب الذل

والموت

والساسة اليستغلون من ضعفنا

فرصة سانحة

قفوا

ثم عودوا إلى رشدكم

فالجواسيس حولي.. كثير

ولا تبرحوا صمتكم

واحذروني

فما هذه غير أضغاث حلم

تعيش

أتتني تفاصيله

ليلة البارحة

قفوا ههنا

واستعيذوا

من الحلم

مني

من الشعر

والساسة الأبرياااااااااء

ولا تقرؤوا

سورة الفاتحة(٢٥٢)

حيث عمد الشاعر إلى تكرار حرف المد في كلمة (الأبرياء) على هذا النحو: "الأبرياااااااااء"، ليحدث

جرسها على هذا النحو دوياً هائلاً، لكنه في الوقت نفسه يوحي بالسخرية من هؤلاء الساسة، إذ لم يكونوا – أساساً – سوى أولئك الذين يستغلون ضعف البشر، ويسيئون استخدام سلطاتهم، حتى إن الشاعر يقرنهم بالذل والموت، في قوله:

قفوا..

نشجب الذل

والموت

والساسة اليستغلون من ضعفنا

فرصة سانحة

ثم ما يلبث الشاعر أن يحذر أولئك الذين دعاهم للتو لشجب الذل والموت والساسة، من الجواسيس الذين يشعر بهم حوله، وفي ذلك ما يحيل إلى سطوة هؤلاء الساسة، وتسلطهم عبر جواسيسهم الكثر ليس على من يعارض أو يفعل شيئاً فحسب، وإنما على من يتكلم!، فيمسي مجرد الشجب بالكلمات جريمة في أعين هؤلاء السياسيين الذين ابتلينا بأمثالهم في مختلف بلداننا العربية، ومن ثم تتحول دعوة الشاعر إلى مجرد حلم وهو يدعوهم إلى عدم مبارحة الصمت في قوله:

قفوا

ثم عودوا إلى رشدكم

فالجواسيس حولي.. كثير

ولا تبرحوا صمتكم

واحذروني

فما هذه غير أضغاث حلم

تعيس

أتتني تفاصيله

ليلة البارحة

ثم يمعن الشاعر في إبراز الملامح البشعة لهؤلاء الساسة، حينما يدعو مستمعيه إلى الاستعاذة من الحلم، ومنه هو شخصياً، بل من الشعر، لتأتي الاستعاذة أخيراً من هؤلاء الساسة الذي يأتي وصفهم على هذا النحو من الصراخ المرئي جيداً في الحرف المكرر في هذا الوصف:

قفوا ههنا

واستعيذوا

من الحلم

مني

من الشعر

والساسة الأبريااااااااء

إن لفت المتلقي بصرياً بتكرار الحرف هنا، من شأنه أيضاً أن ينبه المتلقي/ القارئ "الرائي"، إلى تلك الدلالة التي أراد الشاعر تحميلها للكلمة/ الصفة، خاصة وأن هذه الدلالة لا تتفق وما تنطوي عليه الكلمة لو جاءت دون تكرار حرف الألف، ومن ثم فإن هذا المعنى المغاير الذي يتولد من الكلمة ذاتها، إنما نتج بفعل الالتفات البصري من خلال زيادة مبنى الكلمة بتكرار هذا الحرف.

وبعد هذا الربط بين اللغة الشعرية والشكل الكتابي على نحو ما مر بنا في الإجراءات الأربعة السابقة، تبرز إشكالية ترجمة هذا الشعر إلى اللغات الأخرى. وإذا كان أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل (رحمه الله) قد ذهب إلى أن "الشعر غير قابل للترجمة، لأنه إنما كان شعراً في لغته وبلغته، ولغته غير منفصلة عنه. وفردية اللغة لا تسمح بنقلها إلى لغة أخرى نقلاً مساوياً كما هو الشأن في اللغة العلمية ذات الصبغة العامة"[٢٥٣]، فإن اللغة المترجم

إليها حتى وإن استطاعت أن تنقل المعنى ناقصاً، فإنها لا تستطيع أن تنقل الشكل الكتابي على أية حال، ومن ثم يفقد الشعر المترجم - خاصة إذا ما كان يعمد في لغته الأصلية إلى قيام الشكل بدور دال وفاعل في إنتاج المعنى - كل ما أضفته الأشكال الكتابية على التجربة من بلاغة أضحى للمتلقي/ القارئ دور لا يخفى في إنتاجها.

خاتمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على رسوله الأمين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

فقد حاولت هذه الدراسة تأكيد أن الشكل الكتابي في الشعر العربي الجديد لم يكن مجرد زخرفة خطية أو شكلية، وأن الدلالات المنبجسة عنه لم تكن محضَ صدفة أو بعيدةً عن وعي الشاعر الذي يستخدم هذه التقنية.

ورأت الدراسة أن قيام الأسطر الشعرية برسم صورة مرئية للمضمون، ما كان ليتحقق من خلال القالب العمودي القديم ونظامه الصارم، وأشرنا إلى أن ذلك لا يعني أن النص القديم لم يكن دالاً كبيراً أيضاً، وإنما الميزة هنا تنبثق عن الحرية التي امتلكها الشاعر الجديد في التعبير عن مضمون التجربة، ليس عن طريق المعنى فحسب، بل امتزج المعنى مع الشكل ليتولد عنهما نموذج لا يمكن أن تتجاوز القراءة معطياته الداخلية والخارجية معاً، سواء كانت قراءةَ متلقٍ عاديٍّ، أو قراءةَ متلقٍ ناقدٍ يسعى إلى قراءة كلّ إملاءات النص، الخياليِّ منها والشكليِّ أيضاً.

ورأينا أن الشاعر العربي لم يكتف في مرحلة من

مراحل تطور القصيدة العربية بكسر العمود الشعري واعتماد الكتابة السطرية وإحلال التفعيلة محل البيت، ولم يكتف أيضاً بتوزيع الجمل والمفردات، واعتماد شكل كتابي تفرضه التجربة والحالة التي يكون عليها الشاعر ساعة كتابة بعض الفقرات أو الجمل أو حتى الكلمات، بل عمد إلى تفكيك بنية الكلمة لأغراض لا يمكن حصرها؛ إذ يرتبط هذا الإجراء الشكلي - الذي يقرره الشاعر ويرى أنه يضيف إلى تجربته من خلال التأثير البصري - بشكل أو بآخر بالمتلقي القارئ/ الرائي.

وتوصلنا فيما توصلنا إليه إلى أنه إذا كان طولُ الكلمة أو قِصَرُها في الأصوات قد يوحي في اللغة بمعنى خاص، حدا بعلماء العربية أن يقرروا قاعدتَهم المشهورةَ فقالوا: "زيادةُ المبنى يتبعها زيادةُ المعنى"، فإن زيادة المبنى الشكلي للكلمة بإطالة المسافة بين الحرف والحرف تسهم في استحضار المضمون، ليس من خلال المعنى فحسب، وإنما من خلال الشكل أيضاً.

وهنا نقرر أيضاً أن ما تقدم عن مفهوم الالتفات ومستوياته التي حاولنا خلالها تحميل الالتفات بعض الفضاءات الدلالية ليشمل مستويات أخرى من شأنها أن تعيد إليه الحياة من جديد، يفرض علينا أن ننبه إلى عدة

أمور:

الأمر الأول: أننا بتلك المحاولة التي تسعى إلى توسيع دائرة مصطلح الالتفات، لم نكن بدعاً، بل أسسنا رؤيتنا على ما أبداه البلاغيون القدماء من بوادر تلمح إلى استعداد هذا المصطلح لاستيعاب أشكال أخرى من الصور والتراكيب، حيث لم يحصروا تحقق الالتفات في مستويات التبادل الخطابي فحسب، وإنما سعى بعضهم نحو توسيع دلالته ليشمل ما أسميناه "العدول الزمني" و"العدول العددي"، وليس ذلك فحسب، وإنما عد بعضهم العدول عن توجيه الخطاب إلى مخاطَب معين إلى مخاطَب آخر – على نحو ما أوضح الزمخشري – التفاتاً، وهو ما اصطلحنا على تسميته بـ "العدول إلى الآخر"، كما رأينا كيف أن ابن الأثير عد العدول عن الفعل إلى الاسم التفاتاً، وهو ما اصطلحنا على تسميته بـ"العدول عن المتغير إلى الثابت".

الأمر الثاني: أن هذه الصور التي عدها البلاغيون القدماء التفاتاً لم تلتزم بما اشترطوه من ضرورة أن يكون الضمير في المنتقَل إليه عائداً في الأمر نفسه إلى الملتفَت عنه، بل إن ابن الأثير القائل بهذا الشرط هو نفسه الذي عد العدول عن الفعل إلى الاسم التفاتاً، ومن ثم فإن

العدول عن أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول هو التفات، دون النظر إلى تحقق الشرط المتقدم من عدمه. ولذا، لم نجد حرجاً في إيراد التقديم والتأخير على أنه صورة من صور الالتفات؛ يتحقق فيها العدول عن أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول، فضلاً عن أن الأثر البلاغي للتقديم والتأخير لا يختلف كثيراً عن الأثر البلاغي فيما تحقق فيه شرط عودة الضمير في المنتقَل إليه إلى الملتفَت عنه، من تطرية الكلام، وصيانة السمع عن الضجر والملال بدوام الأسلوب الواحد، كما ذكر الزركشي.

الأمر الثالث: أن المصطلحات التي يستخدمها النقد الحديث – مثل الانزياح، والانحراف، والتجاوز، والانتهاك، وخيبة التوقع والانتظار...، إلى آخر هذه المصطلحات التي أحصى منها الدكتور عبد السلام المسدي في "الأسلوب والأسلوبية" اثني عشر واحداً، يمكن أن تمتد إلى ثماني عشرة، كما يرى الدكتور نعيم اليافي – للتعبير عن ظاهرة أسلوبية تتفق في الأساس الذي تنبني عليه مع الأساس المعتبر في العدول بمفهومه البلاغي القديم، من شأنها أن تحصر الالتفات في مفهومه القديم وتسد عليه أبواب التوسع والتطور، حتّى يصبح مجرد

إشارات عابرة في بطون الكتب التراثية، على الرغم من كونه أجل علوم البلاغة وأمير جنودها، والواسطة في قلائدها وعقودها، كما يقول العلوي.

ومادامت هناك صور ارتأى البلاغيون القدماء أنها التفات تأسيساً على الانتقال الحادث فيها من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر، فليس ثمة ما يحول دون إدراج صور أخرى، حتى وإن لم يقل بها القدماء، قياساً على إدراج بعضهم صوراً تفتقد شرط الالتفات الذي أقره بعضهم.

وليس معنى ذلك أننا نسعى لتوسيع مصطلح الالتفات بحيث يشمل كل ما يعد خروجاً عن المألوف؛ إذ إن في ذلك إجحافاً بالمصطلحات والصور البلاغية الأخرى، وهدماً لبعضها من ناحية، ومن ناحية أخرى أننا بذلك نكون قد نحينا الالتفات عن مفهومه في التراث البلاغي، من حيث أردنا إحياءه من جديد، وإنما نعني بالصور التي نرى انضواءها تحت مسمى "العدول" تلك الصور التي لم تشملها المصطلحات القديمة ولا الحديثة، مثل ما اصطلحنا على تسميته بـــ "الالتفات البصري"، والذي وقفنا من خلاله على مراحل التطور الشكلي للقصيدة العربية، وبعض الظواهر التي اتسم بها الشعر العربي الجديد مثل

ظاهرة "التكرار"، إثراءً لهذا المصطلح.

وبعد: فإن الحاجة ملحة الآن إلى التوصل إلى تعريف جديد للعدول بحيث يشمل ما ارتآه البلاغيون القدماء، وما يمكن أن ينضوي تحت مفهومه من الصور والأساليب والأشكال التي أبتكرها الشعر العربي الجديد؛ إذ في ذلك ما يحقق البقاء لهذا المصطلح من ناحية، ومن ناحية أخرى تنال الأساليب الجديدة في أدبنا العربي، شعراً كان أو نثراً، حظها من الدراسة البلاغية في إطار هذه الظاهرة، "ظاهرة الالتفات البصري".

فإذا وقفنا على ما أسمته الدراسات الأسلوبية الحديثة بـ "الانزياح"، نجده لا يختلف كثيراً عن "العدول"؛ إذ يعني الانزياح: خروج التعبير عن السائد أو المألوف أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغة وتركيباً... إلخ.

ولو أن البلاغيين الجدد تابعوا مسيرة القدماء وطوروا هذا المصطلح، لما كانت هناك حاجة إلى ابتكار مصطلح الانزياح، وربما يؤكد ذلك قول الدكتور نعيم اليافي: من المعروف أن النقد العربي القديم استعمل مصطلح العدول للتعبير عن المعنى، وقد رغبنا عنه لأنه لا يحمل ما يحمل الانزياح من فضاء دلالي، أبعد وأوسع إلاّ إذا ضمناه

دلالته وحملناه ما يحتمل وما لا يحتمل، وأعدنا إليه الحياة من جديد.

ولعل في معنى "العدول" بوصفه انتقالاً من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول، وما يحدثه هذا الانتقال من مفاجأة للمتلقي، ما يوحي بأنه يتضمن خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال، فضلاً عن أن في معنى "العدول" ما يتجاوز الصفة المكانية التي يوحي بها مصطلح "الانزياح"، وبهذا يكون العدول أعم وأشمل منه من ناحية، ومن ناحية أخرى يتم تفادي ما ينطوي عليه مصطلح "الانحراف" من إيحاء أخلاقي سلبي، كان سبباً في لجوء بعض الباحثين إلى استحداث مصطلح "الانزياح" كمعادل لفظي له.

ولعلنا بنهاية هذه الدراسة نكون قد وفقنا في التأسيس لتلك النظرية البلاغية الجديدة: نظرية "الالتفات البصري"، راجين الله أن يوفق من يأتي من بعدنا لتناول هذه النظرية بما يتاح له من إضافات أو تعديلات من شأنها أن تسهم في إقرار هذه النظرية، وتوطيدها. وحسبنا أننا اجتهدنا، فإن أصبنا فمن الله، وإن أخطأنا فمن أنفسنا.

والله الهادي إلى سواء السبيل،،،

المصادر والمراجع

١- الزمخشري، أساس البلاغة، ط دار الشعب، ١٩٦٠م، ص٨٦١.

٢- لسان العرب المحيط لابن منظور، المجلد الثاني، دار الفكر، دار صادر، بيروت، بدون سنة الطبع، ص٨٤.

٣- الإمام الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج٣، دار المعرفة، بيروت، ١٩٩٤م، ص٣١٤.

٤- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٠م، ص٤.

٥- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية.. نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ط ١٩٧٧م، ص٩٩.

٦- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق على حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج ٢، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت - لبنان، ط ٥، ١٤٠١- ١٩٨١، ص٤٦.

٧- د. محمد عبد المطلب، البلاغة الأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ط١، ١٩٨٤م، ص٢٠٥.

٨- ابن المعتز، البديع، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة الحلبي ١٩٤٥م، ص٥٨.

٩- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دون تاريخ، ص١٠٦.

١٠- د. عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، ط ١٩٧٤م ص١٣٨.

١١- حذف همزة أن وجعلها وصلاً لضرورة الوزن.

١٢- ابن رشيق، العمدة، ج٢، ص٤٦.

١٣- د. محمد أبو موسى، خصائص التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، دار التضامن للطباعة، القاهرة، ط ٢، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، ص١٩٥.

١٤- عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ج١، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، الحلمية الجديدة، ص١٠٦.

١٥- خصائص التراكيب، ص١٩٥.
١٦- السابق ص١٩٥.
١٧- د. نعيم اليافي، أطياف الوجد الواحد.. دراسة نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٧م، ص١١٣.
١٨- السابق، ص١١٥.
١٩- الإمام يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم وحقائق الإعجاز، ج٢ طبعة دار الكتب الخديوية ١٩١٤م ص١٣٢، ١٣٣.
٢٠- السابق، ص١٣٣.
٢١- نفسه، ص١٣٤.
٢٢- البرهان في علوم القرآن، ج٣، ص٣١٤.
٢٣- الإمام جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن وبهامشه إعجاز القرآن للقاضي أبي بكر الباقلاني، ج٢، عالم الكتب، بيروت، بدون سنة الطبع، ص٨٥.
٢٤- أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة

العارف، الرباط ١٩٨٠م، ص ٤٤٢-٤٤٣.

٢٥- سورة يس، الآيات: ٢٠، ٢١، ٢٢.

٢٦- خصائص التراكيب، ص١٩٦.

٢٧- محمود درويش، ديوان "حـالة حصار"، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ص٤٨.

٢٨- ديوان السياب، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط١٩٧١م، ص٣٢٣.

٢٩- سورة الأعراف، الآية ١٥٨.

٣٠- خصائص التراكيب، ص١٩٧.

٣١- عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعريه، ج٢، بستان عائشة، المؤسسة العربية، ١٩٩٥م، ص٦٩.

٣٢- عبد الحكم العلامي، ديوان "لا وقت يبقى"، إصدارات بدايات القرن، دار نجد، القاهرة، ١٩٩٨م، ط١، ص٥٧.

٣٣- خصائص التراكيب، ص١٩٨.

٣٤- عز الدين إسماعيل، ديوان "دمعة للأسى.. دمعة للفرح"، شركة مطابع لوتس، الفجالة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، ص٣٢.

٣٥- محمود درويش، ديوان "جدارية"، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ص٥٤- ٥٥
٣٦- سورة يونس، الآية ٢٢.
٣٧- خصائص التراكيب، ص١٩٨.
٣٨- سورة الأنبياء، الآيتان ٩٢، ٩٣.
٣٩- خصائص التراكيب، ص١٩٩.
٤٠- فتحي سعيد، ديوان "بعض هذا العقيق"، دار المعارف، ط١٩٨٠م، ص٣٧، ٣٨.
٤١- د. محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١٩٩٥م، ص٤٠.
٤٢- محمد سليمان، ديوان "سليمان الملك"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات أدبية، ط١٩٩٠م ص٥٧- ٥٨.
٤٣- سورة فاطر، الآية ٩.
٤٤- خصائص التراكيب، ص١٩٩.
٤٥- محمود درويش، ديوان "سرير الغريبة"، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
٤٦- سورة مريم، الآيتان ٨٨، ٨٩.

٤٧- خصائص التراكيب، ص٢٠١.

٤٨- علي جعفر العلاق، ديوان "ممالك ضائعة"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٩م، ص٩.

٤٩- أحمد الزعبي، سيميائيات العشب عند علي جعفر العلاق، علامات في النقد، المجلد ١٢، الجزء ٤٧، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، محرم ١٤٢٤هـ، مارس ٢٠٠٣م، ص٢٩٢.

٥٠- محمود نسيم، ديوان "كتابة الظل"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م، ص٧٦- ٧٧

٥١- عيد الحجيلي، ديوان "قامة تتلعثم"، دار شرقيات، ط١، ٢٠٠٤م، ص٢٨- ٢٩

٥٢- د. عادل الدرغامي، "تحولات الضمير السردي في سيفيات المتنبي"، حولية فكر وإبداع، ٢٠٠٧م، ص٨٠

٥٣- كتاب الطراز، ج٢، ص١٣٢.

٥٤- السابق، ص١٣٦-١٤١.

٥٥- سورة فاطر، الآية ٩.

٥٦- كتاب الطراز، ج٢، ص١٣٨.

٥٧- قاسم حداد، ديوان "النهروان"، المطبعة الشرقية،

البحرين، ط١، ١٩٨٨م، ص١٥
٥٨- رفعت سلام، ديوان "إنها تومئ لي"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات أدبية (٣٧)، ١٩٩٣م، ص٦٩.
٥٩- سورة النمل، الآية ٨٧.
٦٠- علم البديع، ص١٤٧.
٦١- خصائص التراكيب، ص٢٠٧.
٦٢- ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الأول - المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٢م، ص٢٦.
٦٣- ديوان "ظل المسافات"، حمدو الخلوف، مطبعة الكتاب العربي، دمشق، ١٩٩٧م، ص١١.
٦٤- سورة هود، الآية ٥٤.
٦٥- خصائص التراكيب، ص٢٠٦.
٦٦- ديوان "جدارية"، ص٧٦.
٦٧- سورة الأعراف، الآية٢٩.
٦٨- خصائص التراكيب، مرجع سابق، ص٢٠٥.
٦٩- حمدو الخلوف، ديوان "ظل المسافات"، ص١١.
٧٠- الإمام جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم

القرآن، ج٢، ص٨٦ – ٨٧.
٧١- سورة يونس، الآية٧٨.
٧٢- ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الأول – المجلد الثاني، "أحلام الفارس القديم" ص٢٤٥.
٧٣- سورة طه، الآية ٤٩.
٧٤- من ظواهر التركيب في النص القرآني، ص١٦٩.
٧٥- سورة طه، الآية ١١٧.
٧٦- ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث، دار العودة، بيروت، ط١٩٧٧م، ص٢٢٢.
٧٧- نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، جوهر الكنز "تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة"، تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، بدون سنة الطبع، ص١٢١.
٧٨- سورة يس، الآية ٢٢.
٧٩- علم البديع، ص١٤٢. وانظر أيضاً: د. عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٩٢م، ص٣٢٢.
٨٠- محمد علي شمس الدين، قصيدة "لا تتم هذه الليلة"،

مجلة الكرمل، العدد ٦، نيوقوسيا، قبرص، ١٩٨٢م، ص١٦٧.

٨١- ديوان توفيق زياد، دار العودة، بيروت، بدون سنة الطبع، ص٢٧٧.

٨٢- ديوان "دمعة للأسى.. دمعة للفرح"، ص١١٥

٨٣- مجلة القصيدة العدد ١، ١٩٩٩م.

٨٤- سورة يونس، الآية ٨٧

٨٥- ابن الأثير، جوهر الكنز، ت: محمد زغلول سلام، مرجع سابق، ص١٢١.

٨٦- ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الأول - المجلد الثاني، ص٢٠٠.

٨٧- محمد عفيفي مطر، ديوان "يتحدث الطمي"، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١، ١٩٧٧م، ص١٤ - ١٥.

٨٨- محمد خضر الغامدي، ديوان "مؤقتاً... تحت غيمة"، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٢، ص٥٩.

٨٩- أشرف فياض، ديوان "التعليمات .. بالداخل"، دار الفارابي، بيروت، ط١، ٢٠٠٧، ص١١٥

٩٠- سورة التحريم، الآية ٤.

٩١- محيي الدين الدرويش، إعراب القرآن الكريم وبيانه، المجلد العاشر، دار الإرشاد للشؤون الجامعية، حمص، سورية، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م، ص ١٣٤.

٩٢- ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الأول - المجلد الثاني، أحلام الفارس القديم، ص ٢٤١.

٩٣- سورة الرحمن، الآيتان ٣٣، ٣٤، انظر الإتقان في علوم القرآن، ج ٢، ص٨٧.

٩٤- من ظواهر التركيب في النص القرآني، ص١٦٥.

٩٥- البرهان، ج٣، مرجع سابق، ص٣٣٣.

٩٦- سورة هود الآية ١٤.

٩٧- ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الأول - المجلد الثاني، ص٢٦٦.

٩٨- كتاب الطراز، ج ٢، ص١٣٣.

٩٩- من ظواهر التركيب في النص القرآني، ص١٦٥.

١٠٠- السابق، ص١٦٥.

١٠١- كتاب الطراز، ج ٢، ص١٤١.

١٠٢- سورة هود، الآية ١٠٣.

١٠٣- المثل السائر، ج٢، ص١٨٤.

١٠٤- أمل دنقل، الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٢م، ص١٥٢.

١٠٥- علاء عبد الهادي، ديوان "سيرة الماء"، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص٤٩.

١٠٦- كتاب الطراز، ج٢، ص٦٥.

١٠٧- سورة الزمر، الآية٦٦.

١٠٨- كتاب الطراز، ج٢، ص٦٦.

١٠٩- السابق، ص٦٦، ٦٧.

١١٠- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، علق عليه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط١٩٩٤، ص١٣٧، ١٣٨.

١١١- محمود درويش، ديوان "جدارية"، ص٩.

١١٢- معتز قطينة، ديوان "خلفي الريح مجدولة"، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٢م، ص٨.

١١٣- كتاب الطراز، ج٢، ص٦٨.

١١٤- محمود درويش، ديوان "حصار لمدائح البحر"، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م، ص٨٩.

١١٥- ديوان "خلفي الريح مجدولة"، ص١٤.

١١٦- كتاب الطراز، ج٢، ص٧٠-٧٢.

١١٧- عبد المنعم رمضان، ديوان "لماذا أيها الماضي تنام في حديقتي"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات أدبية، ط١، ١٩٩٥، ص٥١.

١١٨- رفعت سلام، ديوان "هكذا قلت للهاوية" الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص٤٠.

١١٩- كتاب الطراز، ج٢، ص٧٢- ٧٣.

١٢٠- ديوان "قامة تتلعثم"، ص٣٥

١٢١- محمد سليمان، ديوان "هواء قديم" الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠١م، ص٢٠- ٢١.

١٢٢- كتاب الطراز، ج٢، ص٧٣.

١٢٣- ديوان "لماذا أيها الماضي"، ص٥٠

١٢٤- شوقي بزيع، ديوان "قمصان يوسف"، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٨م، ص٤٥ - ٤٦.

١٢٥- سورة فاطر، الآية ٣٢.

١٢٦- كتاب الطراز، ج٢، ص٧٣ - ٧٤.

١٢٧- ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث، "أشجار الليل"، ص٤٨٤ - ٤٨٥.

١٢٨- الإتقان في علوم القرآن، ص٢٥٣.

١٢٩- أوردها د. محمد مصطفى هدارة، التجديد في شعر المجهر، دار الفكر العربي، القاهرة ط ١٩٥٧، ص٤٨، نقلاً عن مجلة الحديث (٤ كانون الثاني/ يناير ١٩٤٩م).

١٣٠- د. سلمى الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م ص ٥٧٤ـ ٥٧٦.

١٣١- س. موريه، الشعر العربي الحديث، ترجمة د. شفيع السيد، ود. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦م، ص١٦١.

١٣٢- د. عزة محمد جدوع، موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، مكتبة الرشد، الرياض، ط٣، ٢٠٠٣م، ص٤٤٧.

١٣٣- الشعر العربي الحديث، ص١٧٤- ١٧٥.

١٣٤- ميخائيل نعيمة، همس الجفون، بيروت، ١٩٩٥م، ص٣٢.

١٣٥- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث،

ص٥٧٤.
١٣٦- إيليا أبو ماضي، ديوان الجداول، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٦م ص٥٦
١٣٧- إبراهيم خليل، تجديد الشعر العربي، دار الكرمل، عمان، ط١، ١٩٨٧، ص١٨.
١٣٨- موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، ص٤٥٨.
١٣٩- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٢٥١.
١٤٠- موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، ص٤٥٩.
١٤١- السابق، ص٤٦٠.
١٤٢- عبد العزيز المقالح، باكثير والشعر الحديث، مجلة العربي، الكويت، العدد ٣٠٧، ١٩٨٤م.
١٤٣- شموئيل موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة سعد مصلوح، دار النشر العربي، تل أبيب، ط٢، ١٩٧٠م ص١٤٠-١٤١.
١٤٤- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث،

ص١٢٨.

١٤٥- موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، ص٤٦٣.

١٤٦- السابق، ص٤٦٣، نقلا عن: بلاغة العرب في القرن العشرين، مجموعة من الشعراء والكتاب، مختارات لجبران ونعيمة وإيليا وفرحات جمعها محيي الدين رضا، القاهرة، ١٩٢١م، ص٥٧.

١٤٧- نفسه، ص٤٦٣، نقلا عن بلاغة العرب في القرن العشرين ص١١٣.

١٤٨- السابق، نقلاً عن: المقتطف، يناير ١٩٢٦م، ص٣١.

١٤٩- موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، ص٤٦٥.

١٥٠- السابق، ص٤٦٦.

١٥١- د. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية.. حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م ص١٧٠.

١٥٢- السابق، ص١٧١.

١٥٣- د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة، ١٩٧٨م، ص١٨٥.

١٥٤- موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، ص٤٦٦.

١٥٥- السابق، ص٤٦٨.

١٥٦- نفسه، ص٤٦٨.

١٥٧- نفسه، ص٤٦٨.

١٥٨- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص٢٠٥.

١٥٩- ديوان صلاح عبد الصبور،المجلد الأول - المجلد الثاني، ص٢٦١.

١٦٠- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص٢٠٨.

١٦١- السابق، ص ٢٠٩.

١٦٢- نفسه، ص٢١٠.

١٦٣- نفسه، ص٢١١.

١٦٤- نفسه، ص٢١١ - ٢١٢.

١٦٥- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٥٨٤.

١٦٦- مجلة أبوللو، عدد نوفمبر، ١٩٣٢، ص٢٣١.

١٦٧- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٥٧٤.

١٦٨- انظر تعليق سلمى الخضراء الجيوسي على هذه القصيدة في مجلة الآداب، السنة الثانية، العدد الرابع، نيسان / أبريل ١٩٥٤، ص٦٩.

١٦٩- د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، ط ١٩٦٧، ص٧١.

١٧٠- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م، ص٧٤.

١٧١- د. أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، القاهرة، ١٩٨٣م، ص٢٣ - ٢٥.

١٧٢- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

١٩٨٥م، ص١٤١ – ١٤٦.

١٧٣- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص٩١.

١٧٤- جوير، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٦٥، دمشق، ص٢١٨-٢١٩.

١٧٥- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص٩٢.

١٧٦- ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الأول – المجلد الثاني، ص٢٠٧ – ٢٠٨.

١٧٧- ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٧١م، ص٣١.

١٧٨- ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م، ص١٠٥- ١٠٦.

١٧٩- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٦٩٣.

١٨٠- السابق، ص٦٩٣.

١٨١- نفسه، ص٦٩٣.

١٨٢- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩م، ص١٠٨.

١٨٣- السابق، ص١١٤ - ١١٥.

١٨٤- إبراهيم حمادة، قصيدة النثر، مجلة القاهرة، العدد ١٥، ١٩٨٧م، الافتتاحية.

١٨٥- مقدمة للشعر العربي، ص١١٢.

١٨٦- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٦٩٣.

١٨٧- د. خليل الموسى، من مظاهر التطور والتجديد في الشعر السوري الحديث، الموقف الأدبي، العدد ٣٦٢، حزيران ٢٠٠١، ص١٥.

١٨٨- السابق، ص١٥.

١٨٩- د. عبد الحميد جيده، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان،ط١، ١٩٨٠م، ص٣٤٥.

١٩٠- د. محمد أحمد فتوح، تحليل النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط١، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٠م، ص٣٤٩.

١٩١- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص٣٤٥.

١٩٢- د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، بدون سنة طبع، ص٦٢.

١٩٣- السابق، ص٦٢.

١٩٤- ديوان "حالة حصار"، ص ٤٢.

١٩٥- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٥م، ص٢٤٣.

١٩٦- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦م، ص٦.

١٩٧- ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث، شجر الليل، ص٤٥٠.

١٩٨- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٦٨٢.

١٩٩- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٣١.

٢٠٠- د. نعيم اليافي، التجريب في قصيدة التفعيلة، مجلة

الموقف الأدبي، دمشق، العدد ٣٧٤، حزيران، ٢٠٠٢م، ص١٦.

٢٠١- ديوان "لا وقت يبقى"، ص١٥

٢٠٢- السابق ص٢٧ – ٢٨

٢٠٣- عبد الله باهيثم، ديوان "وقوفاً على الماء"، مؤسسة الانتشار العربي، النادي الأدبي بحائل، ط١، ٢٠٠٨م، ص١٩.

٢٠٤- عفيفي مطر، ديوان "أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت"، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، أعظمية، ط١، ١٩٨٦م، ص١١٤.

٢٠٥- ديوان "حبات"، منصف المزغنّي، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ص١٦.

٢٠٦- د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م، ص٢٠.

٢٠٧- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٥، ص٥٩٠.

٢٠٨- د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧١م، ص٩٥.

٢٠٩- ديوان تهجيت حلما تهجيت وهماً، محمد الثبيتي، الدار السعودية للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٠٤هـ، ١٩٨٣م، ص٥٧.

٢١٠- د. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩م، ص٣٧٠.

٢١١- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص١٤٥.

٢١٢- السابق، ص١٤٦.

٢١٣- نفسه، ص١٤٨.

٢١٤- ديوان "يتحدث الطمي"، ص٣٩- ٤١.

٢١٥- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص١٥٠.

٢١٦- ديوان "هواء قديم"، محمد سليمان، ص٦٧.

٢١٧- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص١٥٢.

٢١٨- ديوان "إنها تومئ لي"، ص٣٨.

٢١٩- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية

الإيقاعية، ص١٥٤.

٢٢٠- شعبان يوسف، ديوان "مقعد ثابت في الريح"، سينا للنشر، ط١، ١٩٩٣م، ص٦٧ - ٧٠

٢٢١- د. بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم المعاني، الجزء الأول، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م، ص ٣٩.

٢٢٢- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص١٥٦.

٢٢٣- ديوان "يتحدث الطمي"، ص٤٥ - ٤٦.

٢٢٤- عبد الله السمطي، ديوان "فضاء المراثي"، دار شرقيات للنشر والتوزيع، سلسلة كتاب شرقيات للجميع (٣٤)، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م، ص٦٧ - ٦٨.

٢٢٥- محمد الثبيتي، ديوان "التضاريس"، نادي جدة الأدبي، ط١، ١٤٠٧هـ، ص٤٧.

٢٢٦- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص١٥٧.

٢٢٧- علي الحازمي، ديوان "الغزالة تشرب صورتها"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١،

٢٠٠٤م، ص١١ وما بعدها.

٢٢٨- السابق، ص٣١ وما بعدها.

٢٢٩- نفسه، ص٤٢ وما بعدها.

٢٣٠- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص١٥٨.

٢٣١- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ص٤٠٢.

٢٣٢- حسن السبع، ديوان "حديقة الزمن الآتي"، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ١٩٩٩م، ط١، ص٦٨ - ٦٩.

٢٣٣- رفعت سلام، ديوان "وردة الفوضى الجميلة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٧، ص٦٦.

٢٣٤- ديوان محمود درويش، ج٢، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م، ص٥٩٦

٢٣٥- السابق، ص١٢٦.

٢٣٦- قاسم حداد، ديوان "الجواشن"، (نص مشترك مع أمين صالح)، المغرب، ١٩٨٩م، ص٥٣

٢٣٧- ديوان "حبات"، ص٤٩.

٢٣٨- ديوان "مقعد ثابت في الريح"، ص١٣.

٢٣٩- ديوان "حبات"، ص٨٤.
٢٤٠- أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٦٠١.
٢٤١- ديوان "جدارية"، محمود درويش، ص ١٤.
٢٤٢- محمد حبيبي، ديوان "أطفئ فانوس قلبي"، منشورات نادي جازان الأدبي، ط١، ٢٠٠٢ ص٢٢.
٢٤٣- ديوان "قامة تتلعثم، ص٢٠.
٢٤٤- السابق، ص٤٥.
٢٤٥- نفسه، ص٥٢.
٢٤٦- موسى العزي، ديوان "متعب لأكتمل"، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط١ ٢٠٠٤، بدون ترقيم للصفحات.
٢٤٧- د. إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٥م، ص ١٤٨.
٢٤٨- ديوان "هكذا قلت للهاوية"، ص٧.
٢٤٩- السابق، ص٦١.
٢٥٠- نفسه، ص٢٢.
٢٥١- ديوان "أطفئ فانوس قلبي"، ص٦٣.
٢٥٢- أحمد قران الزهراني، ديوان "بياض"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٥.

٢٥٣- د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي.. عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٤م، ٣٥١.

الفهرس